

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

45

ARTE

SLIVE: *Rembrandt e i critici suoi contemporanei*

PALLUCCHINI: *La vicenda italiana del Greco*

Antologia di artisti

Appunti

SETTEMBRE

SANSONI EDITRICE - FIRENZE

1953

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA
GIULIANO BRIGANTI, ROBERTO LONGHI,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

Prezzo del fascicolo artistico L. 600

Prezzo del fascicolo letterario L. 400

Abbonamento cumulativo L. 5000

(Esteri L. 7000)

SEYMOUR SLIVE

REMBRANDT E I CRITICI SUOI CONTEMPORANEI¹

GLI OLANDESI posseggono una qualità che, secondo un assioma di atelier, li rende il pubblico ideale per un pittore: godono della pittura cogli occhi e non colle orecchie. Preferiscono guardare i quadri anziché scriverne o leggerne o parlarne.

J. Huizinga, lo storico olandese della cultura, considera i suoi connazionali come nominalisti impegnati in una silenziosa e scettica contemplazione. Ciò spiega, egli aggiunge, il loro gusto per la pittura come mezzo di espressione opposto alla parola e giustifica la relativa carenza, in Olanda, del dramma, del romanzo e di una buona epistolografia. Gli olandesi sembrano provare scarso bisogno di racchiudere le proprie esperienze personali in una forma intellettuale e letteraria determinata: indifferenti come sono a ogni cerimonia o complimento formale.

Queste caratteristiche nazionali — se è concesso, oggi, parlare di una cosa simile — aiutano certamente a farsi un'idea del piacere che i Paesi Bassi del Seicento dovevano trarre dalle tante e svariate nature morte, dai paesaggi, dalle marine, dalle vedute di città, dalle scene di genere e dai ritratti ch'essi producevano, guardavano, compravano; ma intorno ai quali raramente scrivevano o teorizzavano. Eran contenti se potevano dipingere un quadro o goderne, e non erano affatto stimolati a servirsene come punto di partenza per una raffinata speculazione ideologica. Vedremo anzi che il genere di pittura in cui la più parte degli artisti olandesi si distinsero (nature morte, paesaggi, scene di genere) non sboccò affatto nelle generali discussioni presettecentesche sulla pittura.

Frits Lugt, il conoscitore e storico dell'arte olandese, porge una ulteriore dimostrazione dell'antipatia del suo paese verso i sistemi chiusi nel campo dell'arte. Egli rileva come, a dispetto dell'istanza di Ploos van Amstel, nel Settecento, di un equivalente olandese della *Kunstwissenschaft*, neppure la parola attecchì. La parola *Kunstgelehrter*, così

¹ Per gentile concessione del 'Journal of the History of Ideas', XIV, 1953, 2.

popolare nella vicina Germania, non ha risposdenze in Olanda. L'Olandese usa soltanto i vocaboli di *kunsthistoricus*, storico dell'arte, e *kunstkenner*, conoscitore. E il neerlandese Lugt neppure si azzarda a trarre, dalle sue osservazioni, qualche considerazione generale. Egli dice semplicemente: 'questo è molto significativo'.

Non c'è dubbio, in ogni caso, che gli abitanti dei Paesi Bassi furono insolitamente inarticolati nell'età aurea della loro pittura. L'Houbraken, il Vasari olandese, non pubblicò le sue vite dei pittori connazionali prima del 1718, quasi mezzo secolo dopo la morte della maggior parte dei più grandi maestri del suo paese. Nessun Leonardo d'Olanda lasciò folti commenti sulle proprie opere e i propri pensieri. Un secolo e più di diligenti ricerche, non è riuscito a scoprire una sola riga scritta da Hals, da Steen, da Ruisdael o da Vermeer. In tutto dissimili, dunque, dagli artisti del ventesimo secolo, il cui 'manifesto', in una galleria, è altrettanto importante quanto la tabella dei punti in una partita di tennis.

Non occorre 'libretto' per la massima parte dei quadri secenteschi olandesi e sebbene una qualità permanente della pittura sia l'esser muta, è lecito dire che il silenzio della pittura olandese è davvero eccezionale. Basterà rammentare che quei pittori davano avvio alla prima grande scuola della natura morta, il più silenzioso dei generi pittorici. Anche i paesaggi olandesi impongono il silenzio: non è infatti possibile prender cognizione di tremende ombre o di ampie vedute, se intorno si chiacchiera. Il silenzio regna dovunque. Emanuel de Witte lo trova negli interni di chiese, i pittori di genere nelle cucine, nelle camere da letto, nei salotti. Talvolta il suono di un liuto o di una spinetta ci raggiunge; ma molto più spesso siamo introdotti fra tacite pareti, a osservare una vecchia che prega, una domestica che pela le mele, un medico che tasta il polso a una ragazza, o una merlettaia intenta al suo cuscino. I fanciulli dipinti da tali artisti mostrano tutte le qualità fanciullesche tranne quella di far rumore. Il loro portamento, come le loro vesti, sono una replica di quelli dei loro genitori. È evidente, tuttavia, che il più grande maestro del silenzio, il Vermeer, non nutriva, in quanto padre di undici figlioli, molta fiducia nella vocazione silenziosa dei ragazzi: nelle sue scene di genere, infatti, non se ne vede neanche uno. Soltanto i bambini dello Steen urlano: un compenso per il ritegno dei loro numerosi coetanei.

Un relativo silenzio regna persino nella taverne olandesi e nei bordelli. L'Ostade, in gioventù, ebbe i suoi momenti alla Brouwer: ma nelle opere mature e tarde temperò il suo iniziale strepito e la sua rustichezza. Quando poi lasciamo le sbornie e i bevitori per rivolgerci alle strade e vedute cittadine di un Berckheide o di un Van der Heyden le troviamo piene di spazio, di luce, di aria; e v'incontriamo pochi pedoni sparsi, non mai folle rumorose. I pittori di marine preferiscono i mari tranquilli o appena mossi a quelli tempestosi. Pochi raffigurano battaglie navali. Fra migliaia di pittori — migliaia ce n'erano — che lavorarono in Olanda nel Seicento, soltanto un gruppetto dipinse fragorosi eserciti. Gli orrori di una cruenta guerra d'indipendenza da poco vinta e di una insurrezione appena sedata non impegnarono né il quieto pennello dell'artista, né l'occhio contemplativo del committente.

Alla pari col silenzio della pittura secentesca olandese, sorprende la reticenza del vasto pubblico locale che comprava e appendeva quadri in quel secolo nelle sue case. Ciò deve tenersi a mente quando si esamina la critica su Rembrandt da parte dei suoi contemporanei olandesi. E tuttavia sarebbe ingiusto attribuire la scarsezza di riferimenti all'arte da parte di scrittori, artisti e clienti olandesi nel Seicento esclusivamente a una particolare inibizione culturale. Esisteva un gran numero di cause per stimolare le discussioni sull'arte nell'Italia del Quattro e del Cinquecento, e nella Francia del 'grand siècle'. E una consisteva certamente nella lotta dell'artista che intendeva provare come la sua fosse un'arte liberale, non manuale: queste discussioni facevano parte di un combattimento sociale. Ma l'artista olandese del Seicento, che aveva fatto la sua rivoluzione adottando la pittura tonale e abbandonando la retorica della pittura tradizionale, lavorava pur sempre nella cittadella medievale della sua gilda. Persino in Utrecht, la città olandese più vicina all'Italia per motivi di religione e di stile, non fu che nel 1644 che la gilda di San Luca chiese di mutare il proprio nome in *Schilders-College*, per la maggior nobiltà del vocabolo. Fu, dunque, soltanto chiesta di un cambiamento di titolo. Il primo gruppo di artisti olandesi che si mostrò insoddisfatto della vecchia organizzazione, fu, quattordici anni prima della morte del Rembrandt, quello che all'Aja, nel 1655, domandò l'esenzione dalla gilda di San Luca per formare un'Accademia. Prima di quella data l'artista olandese, che era anche, spesso, un mercante di calze, un oste, o uno spe-

cialista di bulbi di tulipani, si contentava di appartenere alla stessa gilda che proteggeva il ricamatore e l'ebanista. I suoi interessi lo portavano più a proteggere i propri diritti e privilegi che non a impelagarsi in discussioni teoriche sulla natura dell'arte.

II.

La relativa reticenza tanto degli artisti che dei compratori nell'Olanda del Seicento è la prima causa della difficoltà che s'incontra per giungere a una conclusione definitiva su quel che pensavano i contemporanei di Rembrandt dell'opera sua.

Ci si può domandare: ha qualche importanza per noi che il Rembrandt fosse apprezzato o schernito dai suoi contemporanei? La questione ha qualche peso, o non è più importante chiedersi quel che il Rembrandt significhi oggi per noi? Dopo tutto, ci rimangono le sue opere ed è attraverso lo studio di esse che dobbiamo trovare le qualità formali che sono alla base di ogni nostra comprensione di un'opera d'arte in quanto oggetto estetico. Le condizioni per cui un oggetto d'arte viene alla luce, la sua storia, il suo effetto sulla generazione per la quale venne prodotto o sulle successive sono al di fuori dell'opera d'arte in quanto opera d'arte. D'accordo. Tuttavia, anche le qualità formali che sgorgano da un'opera d'arte debbono essere interpretate, e un'analisi di ciò che i contemporanei del Rembrandt videro nella sua opera, ci aiuterà a vederla sul fondo del complesso culturale in cui fu creata. Senza affrontare questo compito si correrà il rischio di non vedere affatto l'opera d'arte.

Sebbene un formidabile esercito di studiosi e di archivisti si siano dedicati, per più di un secolo, a correggere gli errori commessi sul Rembrandt dai biografi del Sei, del Sette e del primo Ottocento, c'è ancora una gran confusione intorno all'opera, alla vita e al carattere del massimo artista d'Olanda. Per la verità, noi non troviamo necessario di star più a discutere se Rembrandt van Rijn fu o no battezzato col nome di Paolo. Possiamo anche categoricamente affermare ch'egli non era a Venezia nel 1638; e, grazie alle recenti investigazioni che han provato come egli non fu neppure in Inghilterra, possiamo cautamente asserire che, per quanto ci consta, Rembrandt non lasciò mai il suo paese.

Pubblici musei e collezioni private aperti al pubblico hanno reso famigliari tanto agli amatori che agli specialisti

tutte le fasi della sua opera. Sebbene non si sia d'accordo su ogni aspetto del suo sviluppo stilistico esiste certo un generale consenso sul suo indirizzo prevalente: dalle prime opere, accuratamente condotte, alle tarde pitture dopo la metà del secolo, profondamente toccanti e individualizzate. Col nostro raffinatissimo senso storico, non proviamo oggi alcuna difficoltà nel confrontare l'artista col Caravaggio, col Rubens, col Poussin, e i suoi colleghi olandesi, così da stabilire il senso del suo punto d'arrivo. La letteratura dedicata al Rembrandt riempirebbe uno scaffale di notevole ampiezza. Ma i monumentali cataloghi ragionati delle sue pitture, schizzi e disegni, le monografie che si occupano tanto della sua iconografia che del suo stile, gli accurati studi compiuti sulla composizione delle sue tinte e i tipi delle vernici da lui usate, han fatto ben poco per distruggere le leggende che tuttavia circondano il suo nome e la sua opera.

Il mito 'primario', per dir così, sul Rembrandt porta ch'egli ebbe un successo strepitoso e ammassò una immensa fortuna in Leida e in Amsterdam fino al 1642, anno in cui dipinse la 'Ronda di notte', un ritratto in gruppo della guardia civica che era agli ordini del Capitano Cocq. Tutta Amsterdam fu scandalizzata, dice la leggenda, quando Rembrandt consegnò il quadro. Quale audacia! Il pittore osava mutare la tradizione del ritratto di gruppo olandese! Gli uomini che avevano ordinato il lavoro furono offesi da questo incredibile ardire. Il prezzo da ciascuno pagato di cento 'guilders' autorizzava forse il maestro a dipingerle come labili parvenze di ombra animata? No, tale pittura era inaccettabile. Gli onesti olandesi chiedevano che il quadro fosse cambiato o sostituito con uno nuovo: o di riavere il proprio denaro. Caparbiamente Rembrandt ricusò di porgere orecchio alle lagnanze e ai suggerimenti dei ritrattati: era contento della sua pittura, conosceva il suo grande valore. Lo scandalo fu enorme: e così, dal 1642 fino alla sua morte, nel '69, Rembrandt non ebbe che scarsissime commissioni. La 'Ronda di notte' fu tolta dalla parete e appesa in qualche angolo oscuro: ma ciò non indusse il Rembrandt a cambiare il suo modo di dipingere. Egli si convinse di essere un genio incompreso e non volle prostituire la sua arte secondando i gusti di un pubblico di bassa specie. I suoi ultimi anni trascorsero simili a quelli della vita del Van Gogh, quest'altro grande maestro olandese: senza un amico, senza un soldo.

Una simile biografia forma una storia maravigliosamente

romantica e trova anche largo credito, oggi, forse a causa del luogo comune per cui sarebbe nella natura delle cose che ogni artista di valore non debba esser capito dai suoi contemporanei. Esistono buone ragioni per credere che se un artista attuale è popolare, ne diviene sospetto. Ma ci è forse impossibile immaginare che in certi periodi storici, fra l'artista e il suo pubblico non si aprisse un abisso invalicabile?

È vero che la 'Ronda di notte' spezzò parecchie tradizioni del sedicesimo e diciassettesimo secolo nel ritratto di gruppo olandese: ma noi non disponiamo di prove per sostenere che i suoi committenti non fossero soddisfatti del dipinto e che esso cagionasse un terribile tracollo nella fortuna e nella vita sociale dell'artista.

Questo punto fu già posto in evidenza da Julius Held in *Art News* del febbraio 1950: ma al mondo dell'arte tali notizie non piacciono. Quando i musei di Cleveland e di St. Louis comprarono, nell'autunno 1950, delle tele del Rembrandt tardo, il *Time Magazine* non mancò di considerarle come prodotti dei suoi ultimi anni, poveri e desolati. Fate piazza pulita del mito rembrandtiano, e vedrete quel che succede.

A questo punto, vale la pena di osservare che la 'Ronda di notte' non ebbe questa designazione che sulla fine del Settecento. Prima di allora essa era semplicemente conosciuta come il ritratto del capitano Cocq e della sua guardia civica. Quando, nel 1947, essa fu pulita e liberata dalla sua scura vernice e dalla sporcizia, subito fu ribattezzata come 'Ronda di giorno'. Gli scrittori del Settecento non la chiamavano né Ronda di notte, né Ronda di giorno per la buona ragione che gli uomini ivi raffigurati non andavano in giro per la guardia né di giorno né di notte: essi erano membri di un reparto che si supponeva pronto a difendere Amsterdam qualora fosse attaccata. Questo corpo militare funzionò nel quindicesimo e sedicesimo secolo, ma nel diciassettesimo raramente ebbe bisogno d'intervenire per difesa della città. Tuttavia, esso non fu sciolto, ma continuò come organizzazione sociale e divise il suo tempo fra esercitazioni di parata e un servizio festivo.

Nessuna fra le scarse notizie a noi giunte sulle opinioni del Capitano Cocq e delle sue guardie intorno al loro ritratto indica che essi fossero scontenti del dipinto. Cocq ne fece fare, intorno al 1653, un acquerello per uso della sua famiglia: nell'album non esiste ombra di commento ostile, e il quadro vi è semplicemente descritto. Un'altra piccola copia contemporanea ne fu eseguita e adesso si trova nella

National Gallery di Londra. In genere le copie sono indizio della popolarità di un'opera. Inoltre prove più chiare e sostanziali possono esser citate a dimostrare che la biografia romanzata del Rembrandt, di cui la cosiddetta Ronda di notte è la chiave di volta, è del tutto apocrifia.

Nel 1658 o '59 Bronchorst e Cruysbergen, due degli uomini ritrattati nel dipinto, testimoniarono davanti ai notai che ognuno di loro aveva pagato al Rembrandt circa cento 'guilders', a seconda della posizione occupata nel quadro. La loro testimonianza era resa per garantire che il valore dato dal Rembrandt ai suoi beni era onesto e giusto, e non troppo alto. Ora questa testimonianza chiarisce tre punti. Primo, il Rembrandt fu pagato bene per il suo lavoro, circa 1600 guilders. Secondo, quelli che figurarono nel dipinto sapevano bene che posto sarebbe loro toccato, dato che pagarono secondo la collocazione. Non c'era e non c'è nulla d'insolito nel fatto che un ritratto sia pagato all'artista a seconda della sua misura; testa, busto, mezza figura, figura intera. Terzo e ultimo, se Bronchorst e Cruysbergen non fossero stati contenti del loro ritratto e se al gruppo del loro corpo il dipinto non fosse piaciuto, essi non si sarebbero prestati come testimoni del Rembrandt.

Sappiamo anche che il quadro non fu affatto nascosto in un angolo oscuro: esso fu appeso in una nuova e grande sala della gilda, costruita per la guardia civica, insieme a cinque altri ritratti in gruppo, dipinti da artisti popolari a quel tempo: lì rimase dall'anno 1642, in cui fu terminato, sino al 1715, quando fu rimosso per esser portato al Palazzo Comunale di Amsterdam. Nessuna parete, in ambedue gli edifici, può considerarsi oscura.

Sebbene non tutti i critici del tardo Seicento accogliessero la 'Ronda di notte' senza riserve, risulta chiaro che essa ebbe più lodi che biasimo: mentre non esistono prove che al quadro fosse da attribuirsi un gran mutamento nella popolarità di cui il Rembrandt godeva nel 1642.

Ed è a questo punto che possiamo più fondatamente chiederci: che cosa, esattamente, pensavano i contemporanei del Rembrandt, della sua opera? Per fortuna esistono alcuni dati che ci indicano in qual modo possa risponderci alla domanda.

III.

Il primo che abbia avuto l'onore di scrivere diffusamente sul Rembrandt come pittore è Constantin Huygens, il famoso

diplomatico olandese: poeta, musicista, atleta, e dilettante d'arte. Intorno al 1630, quando aveva 34 anni egli cominciò un'autobiografia in cui discuteva di pittura e nominava, come giovani pittori degni di attenzione speciale, il Rembrandt e Jan Lievens che lavorarono insieme a Leida sino al 1631, anno in cui il primo partì per Amsterdam. Che cosa, il giovane diplomatico raffinato, esperto di ogni corte europea, pensava esattamente del Rembrandt, figlio di mugnaio, del Lievens, figlio di un ricamatore?

Scriveva l'Huygens che i due artisti eguagliavano già i più famosi pittori e li avrebbero presto superati: alta lode per due giovani che non contavano ancora 25 anni. Questo apprezzamento diventa anche più significativo quando si sappia quanto l'Huygens fosse familiare dei pittori del suo tempo e come si rendesse perfettamente conto del mutamento avvenuto nella pittura neerlandese nei primi decenni del Seicento. Egli scrive infatti che i manieristi olandesi dell'ultimo Cinquecento e del primo Seicento dipingevano a netti contorni, mentre la nuova generazione pittorica sapeva rendere il movimento e la transitoria qualità degli aspetti. I pittori giovani sapevano anche suggerire l'impressione del calore del sole e dell'aria fluida nei loro quadri. Senza alcun dubbio l'Huygens riconosceva le possibilità della pittura di tono e non si formalizzava per il cambiamento dello stile, da lineare a pittorico.

Tale mutamento nella pittura olandese aveva le sue complicate radici in Italia, dove un mutamento simile era avvenuto venti o trent'anni prima che Huygens scrivesse.

Anche gli scrittori d'arte italiani del Seicento riconoscevano questo cambiamento quando discussero dei meriti del gruppo Carraccesco, in quanto opposti a quelli dei seguaci del Caravaggio. Ma nessun autore secentesco, neppure il più equanime fra loro, poteva ammettere che i seguaci del Caravaggio arrivassero a superare i Carracci. Naturalmente, quando nei testi italiani del Seicento, i *Caravaggeschi* furono differenziati dai *Carracceschi*, la distinzione non avvenne sulla base di pure analisi stilistiche. Tutti gli scrittori d'arte del Seicento accettavano implicitamente o esplicitamente una gerarchia dei generi di pittura: i soggetti biblici e storici erano al fastigio di essa. I critici italiani ripetevano che un particolare stile, quello dei Carracci, era più efficace per la resa di severe invenzioni di argomento storico, mentre l'altro, quello dei Caravaggeschi, meglio conveniva ai modesti quadri di genere.

Anche l'Huygens accettò la gerarchia dei soggetti nella pittura: ma è singolare che nelle sue osservazioni egli non esiga un certo *stile* per i dipinti storici. Sebbene il Rembrandt e il Lievens usassero, per i loro primi quadri storici, una versione olandese del 'Caravaggismo', l'Huygens non li condannò: anzi egli approvava proprio il loro stile.

L'Huygens fa gran conto della umile origine di ambedue gli artisti, pensa anzi che la loro bassa estrazione sia una superba prova contro l'argomento che il 'nobil sangue' sia superiore al 'sangue plebeo'. Aggiunge anche che certi medici, eseguendo una dissezione del cadavere di un nobiluomo allo scopo di esaminare il suo sangue, scoprirono che in nulla esso differiva dal sangue di un contadino qualunque. Egli soggiunge inoltre che gli artisti non debbono il loro talento ai loro genitori. Sarebbe un errore, tuttavia, concluderne che l'Huygens sottolineasse la loro umile origine sotto l'influsso delle correnti democratiche nel pensiero olandese del Seicento. I biografi di artisti hanno sempre riconosciuto che la natura può distribuire i doni dell'arte senza tener conto della ricchezza o della condizione sociale di chi ne fruisce: almeno dal tempo che Ghiberti narrava di Cimabue quando scoprì Giotto a disegnar le pecore cui accudiva per incarico del padre poverello. L'Huygens inoltre precisa che il Rembrandt e il Lievens di nulla andarono debitori ai loro maestri: avrebbero progredito e sarebbero egualmente arrivati al loro fine anche senza insegnamenti, tutto ricavando dal loro talento naturale. Per l'Huygens era questa la lode più alta. Cinquant'anni più tardi, i critici del Rembrandt argomenteranno invece che fu la mancanza di maestri che gli comunicassero le regole essenziali ad impedire al Rembrandt di toccare il sommo dell'arte.

L'Huygens considerava le opere giovanili del Rembrandt superiori a quelle del Lievens nel discernimento e nella rappresentazione di una vivace espressione emotiva. Grande estimatore del Lievens, egli sceglie per una analisi il dipinto del Rembrandt con Giuda che restituisce i trenta denari: questo quadro, egli spiega, mostra una superiore abilità nel racchiudere in un'operetta diligente l'espressione dei sentimenti. Senza risparmi di lodi, egli aggiunge che il quadro può sostenere il confronto con qualunque italiano antico, e che in esso l'imberbe figlio del mugnaio olandese ha superato Protogene, Apelle e Parrasio. Anche se teniamo conto che, per un uomo di educazione umanistica come l'Huygens, era facile trovarsi sotto la penna i nomi dei pit-

tori antichi, non c'è dubbio ch'egli ammirava il quadro, ed elogiava il Rembrandt per il suo modo di trattar l'espressione, i gesti, il movimento — tutte qualità indispensabili a un pittore di storia. Secondo lui nella figura centrale di Giuda il pittore supera se stesso: eccolo che confessa il suo delitto, implorando un perdono in cui non osa sperare, il volto inorridito, i capelli selvaggiamente scomposti, le vesti in disordine, le braccia contorte, le mani violentemente intrecciate. Prostrato in ginocchio, tutto il suo corpo sembra sconvolto e scosso da un'orrenda disperazione.

Qui il Rembrandt ottenne il suo primo riconoscimento come pittore di storia: il titolo pittorico più importante per un uomo del Seicento. Ma, prima ancora che scoccasse il secolo seguente, non mancheranno critici a concludere che quello era invece il suo genere più debole.

La grande stima e il rispetto che l'Huygens, l'uomo di mondo, l'uomo di censo, dimostrava per l'artista autonomo elevatosi al disopra della sua classe sociale, non si limitarono alle parole: egli aiutò Rembrandt procacciandogli commissioni e gli fece dipingere i ritratti di vari membri della sua famiglia. Inoltre è difficile immaginare che, nella sua qualità di segretario del capo dello stato, il Principe Federico Enrico di Orange, non abbia avuto nulla a vedere nella commissione dei ritratti che il Rembrandt eseguì, intorno al 1632, del principe e di sua moglie. E non che la fiducia da lui nutrita nel futuro sviluppo del pittore si basasse solo sulla sua bravura come ritrattista. Infatti fu la considerazione in cui teneva il giovane artista come pittore di 'storia' che influì sulla scelta del suo nome per l'ordinazione di una serie di cinque quadri della 'Passione', per il Principe di Orange, nel 1630. Da sette lettere inviate dal Rembrandt all'Huygens apprendiamo anzi che il gentiluomo fu, in questa occasione, il mediatore dell'artista e ne fu compensato col quadro dell' 'Accecamento di Sansone'.

La serie della 'Passione' è stata severamente criticata da qualche studioso del ventesimo secolo, per il suo crudo patos e il suo disegno pesante: ma è ben più significativa la notizia che essa piacque a uno dei più importanti mecenati olandesi — il Principe di Orange. Egli ordinò la Sepoltura, la Resurrezione, e l'Ascensione dopo che i primi due, la Crocifissione e la Discesa dalla Croce, erano già stati consegnati. Se il Principe non fosse stato soddisfatto dei primi due, non avrebbe ordinato gli altri tre. L'Huygens, che stimava il 'Giuda' come opera da poter competere con qualunque

pittura, avrà applaudito la perfetta resa dell'espressione, dell'azione drammatica e delle luci delle cinque scene. E che forse il Rembrandt avrebbe ringraziato l'Huygens col 'Sansone' (il suo dipinto più greve e più violento) se avesse pensato che quel quadro potesse non piacergli? È un errore immaginarsi che il Rembrandt non tenesse in alcun conto i gusti dei suoi committenti. Dal '30 al '40 egli non mostrò alcun segno della insolente indipendenza e del deliberato disprezzo verso i desideri dei suoi clienti, che così spesso si son voluti collegare alle sue opere. Lui stesso, in una lettera all'Huygens, del 12 gennaio 1639, scrisse che nella 'Sepoltura' e nella 'Resurrezione', per incontrare il gusto di Sua Eccellenza il Principe, egli s'era concentrato nell'espressione più intensa e più naturale dell'emozione interiore¹. Ne possiamo desumere che l'emozione interna cui il Rembrandt tendeva, incontrava di certo l'approvazione del committente. Essa era, del resto, parte del linguaggio corrente del pieno barocco, che dipinse eventi drammatici intensificando il movimento, l'espressione e gli effetti di luce.

Quando la serie della Passione fu compiuta, e cioè nel 1639, la reputazione del Rembrandt come pittore arrivato e popolare, era così già ben stabilita. Continue erano le commissioni per ritratti, mentre la sua fama era già assodata anche come maestro. Il suo nome, inoltre, aveva già varcato i confini d'Olanda. Due suoi dipinti erano già in Inghilterra

¹ La lettera è trascritta in C. Hofstede de Groot, *Die Urkunden über Rembrandt* (L'Aja, 1906), n. 65. L'interpretazione della frase 'die meeste ende naetuerelste beweeggelickheyt' è stata oggetto di discussione fra gli studiosi di Rembrandt. H. E. van Gelder ('Marginalia bij Rembrandt', *De natureelste beweeggelickheyt*, Oud Holland, LX, 1943, 148-151) suggerisce che il Rembrandt si riferisse a un movimento interno, non esterno quando usava la parola 'Beweeggelickheyt', perché tale era il senso della parola durante il sedicesimo e il diciassettesimo secolo.

Jacob Rosenberg interpreta la frase in modo del tutto diverso nel suo *Rembrandt* (Cambridge, 1948), I, 11-226, nota 29. Egli afferma che essa significa 'il più grande e naturale movimento' delle figure, e rigetta l'interpretazione del professor van Gelder come non persuasiva perché 'par contraddetta dai quadri medesimi nei quali il movimento esterno nel senso barocco ancora domina, e dall'estetica del periodo'. Il professor Rosenberg è nel giusto quando insiste che l'interpretazione del professor van Gelder sembra esser contraddetta dalla Sepoltura e la Resurrezione; tuttavia l'autore ritiene che la teoria artistica del barocco confermi più che non si opponga alla interpretazione del professor van Gelder. Il principio che il movimento corporeo delle figure in una pittura dovesse esprimere emozioni e passioni umane era già stato definito fin dal '400, e nessun teorizzatore o pittore del Seicento avrebbe mai pensato di poter rinnegare una simile nozione.

verso il 1640, nella collezione di Carlo I. Le sue prime incisioni di vegliardi, ebrei, orientali e mendicanti ottennero un successo immediato. Appena stampati, essi trovarono il loro sbocco negli studi degli editori che ne trassero serie raffiguranti uomini e donne celebri od infami. Così gli 'studi di carattere' anonimi del Rembrandt furono presto ribattezzati coi nomi dei più noti imperatori, re, filosofi, condottieri e avventurieri. François Langlois, un editore di stampe parigino, assoldò in quegli anni degli incisori a trar copie delle stampe del Rembrandt, e ne sortirono delle curiose trasformazioni. La copia di un'incisione rembrandtiana raffigurante un uomo che ride divenne un Democrito; Giuda si convertì in Eracleito; due teste di orientali divennero Maometto e Filone ebreo. Qualche volta fu la stessa testa ad essere usata in parecchie accezioni. Il vecchio con barba e pelliccia datato 1630, divenne un Platone nella copia di Langlois, mentre Moncornet, altro stampatore parigino, si servì dello stesso vecchio per il suo ritratto di Marco Agrippa. Le possibilità di tali trasformazioni erano infinite e furono infatti ampiamente sfruttate dagli editori tedeschi e francesi.

Poco dopo il '40, i circoli artistici in Francia conoscevano del resto anche altre cose oltre le incisioni del Rembrandt e le loro derivazioni più o meno grossolane. Quando il pittore francese Claude Vignon scrisse al suddetto Langlois da Parigi, nel novembre '41, lo pregò di presentare i suoi rispetti al Van Dyck, a Londra, e di riverire il Rembrandt in Amsterdam ed assicurarsi qualche cosa di lui. Gli chiedeva inoltre di avvertire il pittore olandese che il Signor Lopez aveva comprato il suo dipinto dell' 'Asino di Balaam', dipinto nel '26. Soggiungeva che la pittura sarebbe stata venduta insieme alla collezione Lopez, in dicembre. Così, nel 1641, troviamo il nome di Rembrandt in eccellente compagnia. Egli è citato da un francese sullo stesso piano del Van Dyck, mentre apprendiamo che Alfonso Lopez, il brillante agente di Richelieu e acutissimo collezionista, l'uomo che possedeva il 'Baldassar Castiglione' di Raffaello e il cosiddetto 'Ariosto' e la 'Flora' di Tiziano, comperava anche opere del Rembrandt.

Se Langlois vide il Rembrandt quando arrivò in Amsterdam nel '41 o '42, lo trovò all'opera su pitture ben differenti dall' 'Asino di Balaam'. Basta infatti rammentare che proprio nel 1642 fu consegnata la 'Ronda di notte'.

I meriti del Rembrandt non mancarono di esser celebrati in patria, fra il '40 e il '50. Nel 1641 il borgomastro di Leida,

J. Orlers, si compiacque di additare con orgoglio l'illustre figlio della città; nella sua biografia dell'artista, infatti, che fu la prima in ordine di tempo, egli lo chiamò 'Uno dei più famosi pittori del nostro secolo'.

Nello stesso anno e nella medesima città Philips Angel, pronunciando una allocuzione in lode della Pittura, in occasione del giorno di San Luca, citò il nome del Rembrandt e il suo quadro colle 'Nozze di Sansone', dipinto nel 1638; e ciò a dimostrare che la pittura può e deve ammaestrare. Si tratta di un vecchio luogo comune la cui antica e venerabile traccia può esser ricalcata almeno dall'oraziano 'ut pictura poësis' e trovarsi in ogni libro sulla pittura fin dal quindicesimo secolo, da quando cioè Leon Battista Alberti scrisse il primo trattato pittorico del rinascimento. Stabilito che ogni pittore degno di questo nome doveva dipinger soggetti tratti dalla storia biblica o antica, non c'è da meravigliarsi se gli scrittori ricordavano spesso agli artisti che per raggiungere la perfezione nell'arte loro occorreva si accostassero non superficialmente alle Scritture, alla storia antica, alla poesia e ai miti.

Angel indicò il *wijt beruchten* (famosissimo) Rembrandt come uno splendido esempio di pittore che fa un uso eccellente dello studio della storia. Le sue 'Nozze di Sansone' rivelano la sua diligenza e le profonde meditazioni sul brano relativo dei *Giudici*. Ciò innanzi tutto si dimostra nel modo in cui ha dipinti gli ospiti a tavola: sdraiati, non seduti. Era questo l'uso degli antichi, e, tuttora, dei Turchi. Questa osservazione sui Turchi dimostra le cattedratiche preoccupazioni di Angel: occorre infatti rammentare ch'egli pronunciava la sua allocuzione a Leida, città universitaria.

Allo scopo di mostrare come non si trattasse di una festa comune, il Rembrandt ha posto il chiomato Sansone sul davanti in atto di proporre il suo indovinello ai Filistei. Il suo è un gesto naturalissimo e prova che davvero sta proponendo un indovinello. In breve, Rembrandt in questo quadro ci mostra due cose: come le feste nuziali fossero celebrate un tempo, e come qui avesse luogo un matrimonio speciale. Tutto ciò egli ha ottenuto, conclude Angel, con una lettura esatta della Bibbia e colla più accurata meditazione su quanto aveva letto.

La lode di Angel non era soltanto il panegirico di un celebre figlio di Leida, pronunziato a Leida nel giorno del patrono dei pittori: ma era fondato su un argomento logicamente costruito e punto retorico.

Molti critici del tardo Sei, del Sette e del primo Ottocento continueranno a credere che la pittura di storia sia la più nobile occupazione per un artista, e che la conoscenza dei gesti appropriati, dei modi e dei costumi dei personaggi raffigurati sia un ramo indispensabile della pittura: ma non daranno al Rembrandt la palma della perfezione in questo campo. Alcuni anzi dichiareranno che egli era un illetterato e che non poteva neppur pretendere al titolo di pittore di storia. Invece, tutti i critici che parlarono della sua opera prima del 1642, lo celebrarono proprio per la sua opera di pittore di storia. E non sembra che ci sia stato un crollo nella fama del Rembrandt subito dopo la consegna della 'Ronda di notte'.

I ragguardevoli figlioli di Constantin Huygens, per esempio, seguirono, dalla età più tenera, le orme del padre nella ammirazione per il Rembrandt. A sedici anni, nel 1645, Christian Huygens scrisse a suo fratello Lodewijk di avere eseguito una copia a olio di una testa di vecchio del Rembrandt, così buona che era difficile distinguerla dall'originale. Nella stessa lettera egli scrive che lui e suo fratello Constantin usavano correntemente i pastelli e che se Lodewijk avesse visto i risultati di fusione ottenuti con questo mezzo, non avrebbe più adoperato la matita. Non sarà troppo ardito considerare la lettera di Christian come una prova che, intorno alla metà del Seicento, gli amatori e i dilettanti olandesi ancora si compiacevano degli effetti tonali e pittorici lodati dall'Huygens senior vent'anni prima. Lo stile del Rembrandt, i suoi contorni rotti e perduti, il suo fondarsi sul tono piuttosto che sulla linea, le possibilità del pastello, sono tutte cose strettamente connesse. Il giovane Christian era entusiasta tanto del Rembrandt che dei pastelli. Amare i pastelli significava amare Rembrandt; e la proposizione può anche invertirsi.

I due fratelli che, da studenti, scoprirono le meraviglie del pastello, continuarono, anche maturi, a interessarsi dell'arte. Nel 1633, Constantin scrisse a Parigi a suo fratello Christian di fargli uno schizzo da un disegno del Carracci nella famosa collezione parigina di Jabach, allo scopo di confrontare la disposizione delle figure nel foglio Jabach con quello posseduto dal Rembrandt, e che anche lui credeva di mano dei Carracci a causa dell'*hardiesse de la plume*.

Questa lettera prova che il Rembrandt fu in buoni rapporti con i membri della distintissima famiglia Huygens dal principio sino alla fine della sua carriera. Ed è anche inte-

ressante rilevare che Christian, proprio nell'anno in cui veniva accolto nella Royal Society — e dopo che già aveva scoperto un satellite di Saturno e perfezionato l'orologio a pendolo — poteva ricevere l'incarico di tradurre un disegno dei Carracci. Qui è la prova che almeno una parte del pubblico in rapporto col Rembrandt, nei suoi ultimi anni, era sensibile e colta. Non è difficile immaginare Constantin Huygens e il Rembrandt occupati a discutere l'*hardiesse de la plume* di un disegno; non dico in francese, ma tanto il diligente conoscitore che l'artista, avevan modo di comunicare e d'intendersi su quel punto.

E, in ogni caso, la prova che il Rembrandt non cadde in dimenticanza e non fu considerato con disprezzo dopo aver dipinto la 'Ronda di notte', non consiste unicamente in lettere scritte da scolaretti o da figli di un vecchio amico.

Egli seguì, infatti, non solo ad aver commissioni di ritratti in Amsterdam, durante il quarto, il quinto e il sesto decennio del secolo: ma abbiamo notizie che importanti collezionisti esteri s'interessavano dell'opera sua. In Italia, Don Antonio Ruffo, il grande amatore siciliano, cominciò nel 1652 a ordinargli figure di antichi eroi e nel 1654 il Rembrandt gli mandò il suo 'Aristotile'. Anche dal '60 al '70 l'italiano gli diede nuove commissioni, ordinandogli un 'Alessandro', oggi perduto, e un 'Omero'. Nel 1669, l'anno stesso in cui il Rembrandt morì, il Ruffo gli chiedeva ancora di mandargli qualche sua incisione, e 189 sue stampe furono difatti inviate al fortunato collezionista! Il 29 dicembre 1667, Cosimo de Medici, il futuro Cosimo III, era nello studio del Rembrandt. Non è questa una prova di oblio. Fu probabilmente durante la sua visita in Olanda che Cosimo comprò l'autoritratto dell'artista, databile intorno al 1655, oggi agli Uffizi. E sarebbe fastidioso compilare la lista di tutti gli eminenti collezionisti europei che, prima della morte del Rembrandt, entrarono in possesso di opere sue: meglio dunque ritornare ai commenti che i suoi connazionali espressero su di lui dopo ch'egli ebbe dipinto la 'Ronda di notte'.

Poemi ed epigrammi in lode della pittura del Rembrandt, delle sue incisioni e dei suoi disegni cominciano a comparire in Olanda dal '40 al '50, e seguitano a pubblicarsi sino alla sua morte. Gli olandesi praticano volentieri le citazioni poetiche: tornate di retorica erano organizzate in Olanda fin dal quindicesimo secolo da borghesi e artigiani. Esse fiorirono nel Cinque e nel Seicento, sostituite poi nel corso del Settecento dalla grande 'opera' e dal dramma barocco. Eran

riunioni composte dei membri più artisticamente dotati di un certo numero di gilde artigiane, proprio come nel *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare un sarto, un falegname e un carpentiere recitano un dramma assieme con altri artigiani. I meriti artistici di ciò che questi retori scrivevano sono, s'intende, più che discutibili. Molti di essi avrebbero preferito limitarsi ad essere dei nominalisti contemplativi: ma, se non altro, riuscirono a sviluppare una certa facilità nel compor versi per le loro riunioni e per ogni genere di occasioni festive. Di fatto, essi stabilirono un premio proprio per la facilità. L'uomo calvo genuflesso nel quadro di Jan Steen che raffigura l'importante festività patriottica del *Prince's Day*, nel Rijkmuseum di Amsterdam, è un retore. Se lo vediamo in ginocchio, non è perché stia facendo omaggio al principe, egli sta soltanto portando il bicchiere alle labbra dopo aver recitato una poesia, che, secondo il costume dei retori, ha dovuto comporre in ginocchio, per prova della sua facilità nell'improvvisazione.

Non pretendo che, durante il Seicento, tutte le strofe dedicate a Rembrandt siano state composte mentre il poeta stava in ginocchio: ma in ginocchio, o seduti, o in piedi che fossero gli autori, la profondità e penetrazione dei componimenti non sono certo eccezionali. Non possiamo andare in cerca di una sensibilità baudelairiana fra i retori olandesi del diciassettesimo secolo.

Quattro versi di un poemetto di Lambert van den Bos, pubblicato nel 1650, in lode della collezione di Martin Kretzer che vantava pitture di Tiziano, del Bassano, del Rubens, ed anche del Rembrandt, ci posson dare un'idea di codeste poesie: Non oserò la tua fama / O Rembrandt, colla mia penna abbozzare / Perché la stima di cui godi in ogni sala / È nota non appena io faccia il tuo nome.

Non è difficile arrischiare che non si tratta di grande poesia. Il Van den Bos, del resto, non tenta punto di specificare su che cosa la grande fama del Rembrandt si fondasse; esprime quel che era già notorio: giacché la sola menzione del nome del pittore, basta, a quella data del 1650, a rammentare i riconoscimenti ottenuti. E, dacché il poema è scritto in lode di una celebre raccolta, possiamo inferirne che il poeta considerava il possesso di un'opera del Rembrandt come prova del buon gusto del collezionista.

Dal '60 al '70 i poeti olandesi seguitarono nel panegirico. Jan Vos, in un suo poema in lode di Amsterdam, stampato nel 1662, enumera i principali fra i pittori locali: Rembrandt,

Flinck, De Wit, Van der Helst, e altri. Egli scrive che questi artisti spargono la fama di Amsterdam per quanto lontano i suoi vascelli solcano i mari. La metafora è una delle più amate dai poeti olandesi del tempo. E il Rembrandt è in capo alla lista dei grandi pittori di Amsterdam: ne è anzi la nave ammiraglia.

Per dimostrare il suo apprezzamento di un ritratto che il Rembrandt gli aveva dipinto, anche Jeremias de Decker, nel 1667, gli dedicò un poema. È lusingato che l'Apelle del suo tempo lo abbia dipinto e vorrebbe renderne in parole l'arte e lo spirito, ma, ahimè, gli manca la scienza di un Vasari o di un Van Mander. Poi si consola pensando che è superfluo porre in versi la natura della grandezza del Rembrandt se essa è già nota dovunque arrivino i vascelli olandesi; conosciuta persino a Roma, dove eguaglia l'arte di Raffaello e di Michelangelo. Il poema, stampato due anni prima della morte del Rembrandt ripete alcune delle idee che l'Huygens aveva espresse trent'anni innanzi, nella sua autobiografia. Il De Decker scrisse anche un poema in lode di un quadro del Rembrandt col 'Cristo e la Maddalena'. Egli vi apprezza quel che già i critici precedenti vi apprezzavano, l'abilità nel tradurre diligentemente in pittura il testo Biblico e nel creare un'illusione. Pare, egli dice, che Cristo parli veramente alla Maddalena, e aggiunge un importantissimo commento: l'ombra delle rocce che il Rembrandt figurò altissima per ragioni artistiche, dà slancio e maestà alla pittura. Dunque non tutti i critici contemporanei del Rembrandt tardo disapprovarono il suo uso delle ombre; né furono i tardi ottocentisti a scoprire per primi la poesia del suo chiaroscuro.

Abbiamo brevemente tracciato la storia della fortuna critica del Rembrandt dall'inizio alla fine della sua attività e non abbiamo ancora citata una sola parola di censura contemporanea alla sua opera. Pure sarebbe un errore assumere che tutti i contemporanei dell'artista fossero raffinati estimatori del suo merito. Per esempio, J. Boogaard nel 1660 e Jan Vos, nel 1662, scrissero intorno al ritratto rembrandtiano di Coppenol, il maestro calligrafo di Amsterdam concludendo che la calligrafia di Coppenol era più degna di lode che non il ritratto dipinto dal Rembrandt.

A questo punto ci si potrebbe chiedere, e ci si chiederà senz'altro, che cosa pensasse del Rembrandt Joost van den Vondel, generalmente riconosciuto come il maggior poeta secentesco di Olanda. Soltanto in due delle sue composizioni

poetiche egli rammenta il pittore: una volta in quattro versi a proposito del ritratto che il Rembrandt dipinse di Anslo il predicatore Memnonita, e vi esorta il Rembrandt a dipingere la *voce* di lui, perché egli che desidera vedere Anslo possa anche udirlo (il poema fu pubblicato nel 1644 e probabilmente si riferisce a un doppio ritratto di Anslo e di sua moglie o a un'incisione di Anslo, ambedue datati 1641); e una seconda volta in una poesia in onore di Coppenol. Il Vondel scrisse anche un verso su un ritratto che il Rembrandt aveva fatto della madre di Jan Six: ma il nome dell'artista non è neppure menzionato. Vondel era amico di molti dei protettori ed amici del Rembrandt — conosceva Huygens e Jan Six — ma non si fece mai ritrattare dal grande pittore. Anzi mentre scrisse poemi in memoria di suoi amici e di molti dei principali cittadini di Amsterdam, non ne scrisse alcuno sul Rembrandt, neppure quando l'artista morì.

Di questo silenzio, durato per i trenta ultimi anni della vita del Rembrandt, ci sono buone ragioni. I gusti del poeta, come lo Schmidt-Degener ha indicato, erano per la pomposità lustra e retorica dei pittori ufficiali fiamminghi o degli olandesi italianizzanti piuttosto che per lo stile personale elaborato dal vecchio Rembrandt. Il pittore favorito del Vondel è Govaert Flinck. Certo, era anche lui stato scolaro del Rembrandt, ma, dopo aver lasciato lo studio del maestro, s'era dato a un'eleganza e finitezza di cui il Rembrandt non si curò mai. Nel 1653 il Flinck dipinse infatti il ritratto del Vondel; e quando, negli anni fra il '55 e il '60, le autorità di Amsterdam decisero di decorare il loro nuovo e classicistico palazzo comunale con una serie di otto pitture storiche che illustrassero i fatti della primitiva storia dell'Olanda, fu al Flinck, non al Rembrandt, che venne data la commissione. Il Flinck eseguì in proposito alcuni studî che si riferivano alla rivolta dei Batavi contro i dominatori Romani, sotto Giulio Civile; ma non potè tradurre in pittura i suoi abbozzi, morendo nel 1660. La commissione venne allora distribuita fra varî pittori ed anche il Rembrandt fu richiesto di un quadro della serie: la scena, tratta da Tacito, della *Cospirazione di Giulio Civile*; dipinto che fu eseguito e collocato a posto nel 1662. Per cause che gli specialisti di Rembrandt stanno ancora discutendo, il quadro fu rimosso, e anche qui il fatto che non ritornasse più al suo luogo ha fatto supporre che le autorità non fossero rimaste soddisfatte del modo con cui il Rembrandt aveva portato a fine una impresa monumentale senza precedenti, basata unicamente sull'uso del chia-

roscuro. Ma occorre dire che non esiste una prova concreta che la pittura fosse rifiutata perché le autorità municipali avessero un diverso concetto di quel che lo stile di una pittura storica ufficiale dovesse essere.

Certo, se esaminiamo l'opera matura di scolari del Rembrandt come il Flinck, il Maes, il Bol e l'Hoogstraten possiamo raccogliere tracce di un cambiamento di gusto tale da suggerire che l'opera del maestro non era più considerata *à la mode* in tutti gli ambienti. Le prime pitture di costoro usavano il chiaroscuro e i soggetti del Rembrandt e si limitavano a tradurre la sua opera nel loro proprio idioma; ma dal '60 al '70 essi si arrischiaronο a tradurre in olandese una mescolanza di italiano, fiammingo e francese. Tale mutamento di attitudine verso il Rembrandt trova del resto anche la prima forma scritta in una biografia dell'artista, dovuta alla penna di Joachim von Sandrart, pittore tedesco e fecondo scrittore sull'arte e gli artisti, apparsa nel 1675, sei anni dopo la morte del grande olandese. Il Sandrart era stato ad Amsterdam dal 1637 al '45 e dovette conoscere il Rembrandt, almeno per aver dipinto uno dei quadri della guardia civica che decoravano la sala della gilda dove era appesa anche la 'Ronda di notte'. Ancora prima, nel '30, era stato in Italia, e al tempo in cui scrisse del Rembrandt, rivela tutta la loquacità e la sufficienza di un accademico dottrinario. Egli spiega che al Rembrandt mancò la vera grandezza perché non visitò mai l'Italia dove soltanto si posson studiare gli antichi e la teoria dell'arte. È da notarsi che nessuno dei grandi maestri del periodo aureo della pittura olandese — né lo Hals, né il Van Goyen, né il Ruysdael, né lo Steen, né il Vermeer, né il Rembrandt — passò mai le Alpi. Ma questa carenza era tanto più grave, continua il Sandrart, in quanto il Rembrandt sapeva appena leggere. È un'osservazione che avrebbe posto in imbarazzo Philip Angel, che, nel 1641, lodava il Rembrandt per il suo accurato studio della Bibbia e dei testi storici. Il peccato del Rembrandt, secondo il Sandrart, era che egli contrastava e contraddiceva le regole dell'arte come l'anatomia, la proporzione, lo studio delle statue classiche e dei disegni di Raffaello. Era guidato soltanto dalla natura, non da leggi. Andries Pels, un concittadino del Rembrandt, già nel 1681 raccoglieva questo stesso argomento scrivendo: 'Se egli dipingeva come talvolta accade, una donna nuda / Non sceglieva a modello una Venere Greca / Ma piuttosto una lavandaia o una venditrice di carbone / E questa chiamava « imitazione della natura. / Ogni altra cosa era per

lui ozioso ornamento. Seni cascanti / Mal formate mani, che dico, le tracce delle stringhe dei busti sullo stomaco / Dei legacci sulle gambe / Erano visibili, in omaggio alla natura. / Era questa la *sua* natura che non sopportava regole / Né principî di proporzione nel corpo umano’.

Il Sandrart criticava il Rembrandt anche perché non usava contorni netti. Trentacinque anni innanzi, l’Huygens aveva applaudito la generazione del Rembrandt proprio per la stessa ragione: ma ora gli accademici classicisti insistevano che la linea era assai più importante del colore e del chiaroscuro. Il Sandrart richiama all’ordine il Rembrandt per non avere *lo* stile giusto: la sua critica è fondata sul preconcetto che una forma dell’espressione artistica fosse *per sé* migliore di un’altra. E sebbene altre forme di espressione artistica abbian poi sostituito quell’unica che il Sandrart accettava, quel preconcetto è, a tutt’oggi, assai vivo.

Non tutte le osservazioni sandrartiane sul Rembrandt erano però negative. Come pittore il Sandrart era sensibile a quella che egli chiamava ‘armonia universale’ della luce e dell’ombra nel Rembrandt. Apprezzava inoltre il suo colore e il modo vigoroso con cui rendeva la semplicità della natura; i suoi ritratti e i suoi quadri di piccolo formato. Con questi ultimi, si riferiva alle pitture giovanili tanto accuratamente condotte da poter sostenere un favorevole paragone con la ormai popolare *Feinmalerei* di un Dou, di uno Schalken, di un Mieris. Anche il Pels, che tanto si scandalizzava a proposito delle donne ‘svestite’ piuttosto che ‘nude’, riconosceva che il Rembrandt aveva un enorme talento; tanto più triste perciò che non seguisse le regole!

E un’altra osservazione che il Sandrart fa sul Rembrandt mi par degna di ricordo. Egli rimpiange che il figliolo del mugnaio non abbia saputo sostenere la sua condizione d’artista. È questa una critica severa perché coloro che aderivano alle dottrine dell’accademia non miravano soltanto a raggiungere la bellezza attraverso le regole, ma anche ad innalzare lo stato sociale dell’arte. Il Rembrandt aveva screditato la professione: ‘er hat seinen Stand gar nicht wissen zu beachten und sich jederzeit nur zu niedrigen Leuten gesellet’. Critici più tardi si diffusero su questo tema: essi rilevarono che Rembrandt non portava velluto e catena d’oro quando dipingeva; e persino che si nettava i pennelli sul vestito. La leggenda del Rembrandt, lo straccione, ha la sua origine nel Sandrart.

Eppure questo progressivo assoggettamento dell’opera del

Rembrandt ai criteri accademici non riuscì a confinarlo in un limbo artistico. L'Hoogstraten, già suo allievo, ma che nei suoi dipinti e nei suoi scritti adottò in gran parte l'estetica classicistica, sapeva però ancora ammirarlo nel 1678, scrivendo che la 'Ronda di notte' sarebbe sopravvissuta a tutti i dipinti rivali per la eccezionale intensità artistica che rende tutti gli altri ritratti olandesi di gruppo simili a carte da gioco. Peccato, egli aggiunge — e sembra di udire a questo punto quasi un sospiro — peccato che il quadro non sia un po' meno oscuro.

I critici del tardo Seicento, del Settecento e molti ottocenteschi troveranno parecchio da eccepire nelle pitture, nelle incisioni e nei disegni del Rembrandt: ma anche quelli che credettero il suo linguaggio stilistico lo rendesse *a priori* un cattivo artista, trovarono nella sua opera aspetti degni di lode. Ciò che essi trovavano da elogiare o da biasimare getta luce su qualche particolare aspetto dell'opera del Rembrandt, che noi, osservatori della metà del secolo ventesimo, saremmo forse inclinati a trascurare. Ogni generazione di critici si costruì cioè il suo Rembrandt. Il Rembrandt ch'essi videro ci dice molte cose sul modo critico dei loro richiami e sulla maniera con cui essi guardavano il mondo. Alcuni videro ancora e soltanto il Rembrandt che aveva visto il Pels: e cioè quell'aspetto che si può ben rilevare nell'incisione di un nudo femminile intorno al 1631 (Bartsch, 198). Altri trascurarono completamente quel lato della sua opera e videro soltanto il Rembrandt dell' 'Autoritratto' del 1658 (oggi nella collezione Frick). Alcuni scrittori prenderanno in prestito, abbelliranno o inventeranno storielle per provare che il Rembrandt fu un realista interessato soltanto a soggetti volgari: oppure faranno altrettanto per dimostrare invece ch'egli non si curava affatto del soggetto da rappresentare, e se ne serviva unicamente per tener vivo il suo interesse nella luce e nell'ombra.

Non è insomma difficile comprendere perché Eduard Kolloff che, nel 1854, fu il primo a pubblicare una biografia del Rembrandt fondata sulle opere dell'artista e sui documenti del Seicento, potesse lamentarsi che il catalogo degli errori commessi dai precedenti biografi fosse già più lungo di quello delle amanti di Don Giovanni.

RODOLFO PALLUCCHINI

LA VICENDA ITALIANA DEL GRECO

La riscoperta di un artista come El Greco, allo stesso modo di quella di Francesco Guardi o di Alessandro Magnasco, tra l'Otto ed il Novecento, è certamente conseguenza del rinnovamento del gusto operato dalle rivoluzioni artistiche che si sono susseguite in Francia dall'impressionismo in poi. L'interesse suscitato dall'attività spagnola del Theotocopulos era tale da parte di pittori, letterati, collezionisti che la storiografia orientò naturalmente le sue indagini su quel periodo, durante il quale, non c'è alcun dubbio, videro la luce le opere più valide e personali dell'artista.

Erano sufficienti dipinti come la 'Guarigione del cieco' della Pinacoteca di Dresda o la 'Cacciata dei mercanti dal tempio' della Quadreria Cook a Richmond, a localizzare genericamente gli inizi dell'artista in un ambiente veneto tintoretiano. Anche quando si credeva che il Theotocopulos fosse nato verso la metà del Cinquecento non era verosimile che la sua prima attività italiana si limitasse ad un gruppo così sparuto di opere. Il de Borja de San Roman (1927), anticipando la data di nascita del Theotocopulos al 1541, ne accresceva evidentemente la possibilità produttiva. Il pittore cretese, si ponga mente, lasciava l'Italia per la Spagna verso il 1576, cioè a 35 anni: Raffaello a quell'età aveva quasi terminato il ciclo della sua attività. Fissare dunque la data di nascita dell'artista significava porre all'ordine del giorno il problema della sua formazione. Dal 1927, allorquando un pittore danese che nella sua opera tanto s'era ispirato al Greco, J. F. Willumsen, pubblicava il suo studio in due volumi attorno alla giovinezza dell'artista (acutamente definita dall'Antal [in 'Thieme-Becker']: *'Wirres völlig dilettantisch, aber vielleicht eben deshalb anregendes Buch'*) ad oggi, sono poco più di venticinque anni di ricerche che, se non hanno esaurito l'argomento, lo hanno certamente impostato in modo tale da ritenerlo in buona parte risolto.

Nato dunque a Creta (*'natural de la ciudad'*, cioè precisamente a Candia, come lui stesso afferma) verso il 1541 Domenico Theotocopulos detto poi 'El Greco', dopo una prima educazione locale, sbarca a Venezia qualche anno prima del 1560: nel '70 va a Roma. Il Mancini (c. 1620) ricorda che a Roma il Theotocopulos era detto discepolo

di Tiziano; la lettera di Giulio Clovio al cardinale Alessandro Farnese, del 16 novembre 1570, e gli inventari di Fulvio Orsini (morto nel 1600) lo nominano allo stesso modo. È quindi probabile, che il Greco sia quel *'molto ualente giouine mio discepolo'* che Tiziano rammenta a Filippo II, in una lettera del 2 dicembre 1567. Il Waterhouse (1930), riprendendo una vecchia ipotesi affacciata incidentalmente dallo Zottmann (1906-7), propone un ritorno del Greco a Venezia dopo il '72. L'ipotesi è confermata dal fatto che in un documento pubblicato dal de Borja de San Roman (1937) redatto in lingua spagnola, l'8 agosto 1577 a Toledo, il Greco pone in calce alcune parole e la firma in dialetto veneziano, come ha messo in evidenza il Fiocco (1934). L'attività italiana del Greco può quindi suddividersi in tre momenti ben distinti, corrispondenti a tre fasi ben differenziate del suo gusto.

L'orgoglio, d'altra parte, col quale il Theotocopulos spesso si firma con l'appellativo di *'cretese'*, testimonia che l'isola non fu solo il luogo d'origine dell'artista. Egli vi trascorse gli anni della prima giovinezza, assorbendo la cultura della tarda ed ormai stanca civiltà bizantina. Frescanti di Creta lavoravano nei conventi del monte Athos, sulle Meteore, a Mistrà, mentre iconografi dell'isola esportavano in tutto il Mediterraneo orientale le iconi di devozione. La funzione storica di Creta fu quella di accostare la tradizione artistica paleologa, irrigidita ormai in stilemi meccanizzati, alla civiltà occidentale veneta, senza rivoluzioni apparenti, ma mediante una lenta accettazione di motivi e di formule iconografiche.

Come ha recentemente dimostrato il Bettini (1952), il Theotocopulos precede Michele Damasceno nel processo di accettazione di motivi tematici occidentali nel suo fondamentale dialetto cretese. Il Damasceno infatti è a Venezia solo nel 1569: ma mentre il Theotocopulos si converte al gusto veneto-occidentale, il Damasceno resterà fedele ai canoni artigianali bizantini. Tutta una copiosa letteratura (Byron, 1929, Schweinfurth, 1930, D. Talbot Rice, 1930, 1937, A. A. Kyros, 1932, Babelon, 1937) ha insistito, prima della scoperta del polittico dell'Estense, sugli elementi iconografici e stilistici che legano la pittura del Greco alla cultura bizantina, ma in modi abbastanza generici.

È merito del Mayer aver fatto conoscere nel 1935 l'*'Adorazione dei Magi'* del Museo Benaki di Atene, segnata ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ, da lui datata 1560-61, che ci rivelò il

Theotocopulos nel suo aspetto veneto-cretese: forse oggi è lecito credere che la tavoletta sia stata eseguita a Venezia, piuttosto che non a Creta. Con l'inserimento di quest'opera nel catalogo del Theotocopulos il problema fu posto nei suoi veri termini: fu possibile rendersi conto del fondamentale bizantinismo dell'artista, cioè di come questi affondasse le radici in quella cultura ormai scaduta a mera pratica artigianale, pur nei suoi immutabili ed aulici schemi iconografici.

*

È facile immaginare con quale entusiasmo il giovane cretese a Venezia ammirasse le opere dei pittori contemporanei, si immergesse cioè nella civiltà veneziana, legittima crede del colore bizantino.

Tra il '60 ed il '70 la pittura veneziana toccava il colmo della sua maturità, orchestrata su di un complesso di voci tanto diverse. Tiziano, dopo la crisi manieristica (culminata verso il '45), aveva abbandonato il suo classicismo cromatico, legato ad una profonda fede nella natura, per scoprire una realtà magica tutta interiore, dissolvendo ogni parvenza naturalistica nel colore, disciolto in un'atmosfera crepitante di luci.

Il Tintoretto ed il Veronese, così diversi uno dall'altro, erano nel pieno della loro maturità; nel primo, il colore perde la smagliante ricchezza della tradizione veneta, subordinandosi alla realtà nuova e prepotente della luce. Nel '64 egli dava inizio al ciclo della scuola di S. Rocco, dove i fatti dell'Antico e Nuovo Testamento assumono una spiritualità visionaria. Il Veronese invece veniva esaltando un colorismo netto, luminoso, mediante l'impalcatura manieristica di arditi scorci prospettici e di 'contrapposti.' Nel '60, alla Villa Barbaro-Volpi a Maser, creava una delle pagine più classiche e serene dell'arte veneta; svolgendo le sue forme dai colori gemmei in uno spazio armoniosamente misurato.

In provincia la bottega di Jacopo Bassano era in piena attività. Dotato di un colore ricco e di una perspicacia realistica intensa, il Bassano, a partire dal 'Crocefisso' di San Teonisto del '62, andava raffreddando le sue tinte, creando così i più favolosi notturni dell'arte italiana. Un senso profondamente bucolico dà carattere particolare alla sua intuizione naturalistica. Le elegantissime cadenze formali del Parmigianino avevano fecondato l'arte veneziana: dallo stesso Bassano, che ne era stato rinnovato, allo Schiavone (morto nel '64).

Questi i maestri che il Theotocopulos aveva dinnanzi a sé sbarcando a Venezia: ma la città, nelle sue chiese, nei suoi palazzi, nelle sue raccolte, sciordinava una ricchezza di opere che quei maestri ed i loro predecessori avevano creato in un pieno gusto rinascimentale. La precedente tradizione pittorica veneziana si presentava al Greco in una sfolgorante unità di accenti naturalistici sereni e gioiosi: unità che stava per essere incrinata dall'allucinato colore del tardo Tiziano e dal chiaroscuro drammatico del Tintoretto.

*

Non fu facile al Greco agganciarsi a quel mondo occidentale: fu un tirocinio lungo e faticoso. Oggi ne abbiamo le prove. Rinunciare agli estenuanti schemi artigianali, tecnicamente perfetti per lo smalto e la lucentezza delle tinte, significava un mutamento nel suo spirito; uscire da quegli schemi convenzionali voleva dire convertirsi all'occidente. Ma quella del Greco fu una conversione condizionata: tanto che sentì il bisogno di evadere anche da quel mondo e rifugiarsi nell'allucinata solitudine di una città come Toledo. Cionondimeno Venezia risultò necessaria allo sviluppo del Greco, anche se la sua vocazione bizantina troverà il suo porto in una terra bruciante di misticismo come quella cara a Santa Teresa ed a S. Giovanni della Croce.

Non c'è dubbio che il Greco a Venezia incominciasse a lavorare come iconografo veneto-cretese, cioè come un 'Madonnero': ed è altrettanto certo che la sua attività in questo primo decennio ('60-'70) fu prodigiosamente abbondante. Ma naturalmente non tutti i prodotti delle botteghe dei Madonneri veneto-cretesi, che avevano la loro sede nei pressi di Rialto e diffondevano i loro prodotti artigianali di carattere religioso lungo le coste dell'Adriatico, debbono riconoscersi di mano del Greco: come l'euforia della scoperta, in questi ultimi tempi, sembrò far credere a molti.

L'identificazione delle opere giovanili del Greco, per meglio dire di quelle di carattere più spiccatamente veneto-cretese, ha modificato quanto si pensava solo una decina d'anni fa sulla formazione dell'artista. L'avventura straordinaria del Greco a Venezia fu quella di un artigiano che, educato alla bottega degli iconografi, cioè ad un automatismo tecnico e tematico, riuscì, nel giro di pochi anni, mediante la trascrizione di temi iconografici, ad apprendere una lingua, penetrando nello spirito del gusto veneto-occidentale. Come se da muratore divenisse architetto: cioè

fosse passato da un mestiere ad un'arte: da una tecnica inerte ad una lingua vitale, capace di trasformarsi in linguaggio personale. Già il Longhi, cinque anni fa, nel suo 'Giudizio sul Duecento', aveva chiaramente impostato il problema degli inizi artigianali del Greco: *'E potrà darsi che qualche consimile esempio di rigenerazione spirituale in pittori educati nell' Oriente ortodosso sia andato smarrito; certo è che per ritrovarne è impossibile rivolgersi alle innumerevoli combinazioni veneto-cretesi o alle serque dei musei Loverdos e Benachi; tonnellate di cadaveri congelati da non valere il legno su cui furono dipinti. Ci si trascina così per qualche altro secolo prima che ci si erga dinanzi l'unicum di un altro candiota che, sbarcato fra noi in pieno Cinquecento, e attivo per qualche tempo come uno dei tanti artigiani automatici delle botteghe greche di Venezia, diviene poi uno dei più grandi poeti della pittura occidentale'* Mentre nella tradizione rinascimentale delle botteghe, continuata nell'epoca barocca, il primo tirocinio artistico avviene nell'orbita di una lingua viva, ancorata nel tempo, appresa dal vivo esempio del maestro, in quella orientale degli iconografi l'apprendimento di una tecnica pittorica è un fatto meccanico, al di fuori del corso del tempo, dentro stilemi fissi ed immutabili, del tutto impersonali.

Il Greco nel giro di un decennio fu in grado di varcare la grande distanza che separava le due concezioni: e lo fece gettandosi avidamente a trascrivere nel suo gergo dialettale un complesso di temi iconografici occidentali in uso nell'arte veneta. Man mano che li trascriveva, in quei modi senza vita ed artigianali, s'accorgeva che quei temi erano legati ad una lingua viva, organica, espressiva: questo tirocinio non fu breve. Dagli inizi fino al polittico dell'Estense l'attività del Theotocopulos fu prodigiosamente feconda.

Questa produzione artigianale del Greco ha un prezioso valore documentario: la sua conoscenza appare sempre più necessaria per illuminare a fondo il processo di trasformazione del gusto del Greco. Il fatto che noi moderni siamo così portati a sopravvalutare il primitivo, l'automatismo popolare, l'inconscio, ecc. non ci deve far velo sullo scarso valore artistico della primissima produzione del Greco così abbondante ed in gran parte ancora inedita. Ma storicamente dobbiamo accettarla per quella che è: proprio nella sua eccezionalità, rispetto a quello che è il tradizionale 'apprentissage' occidentale.

Molti sembrano ancora increduli dinanzi a questa vicenda giovanile del Greco: documentata ormai da tutta

una serie di opere firmate e datate, alcune già resc note, ed altre ancora inedite. E si chiedono come mai in questi ultimi anni si sarebbe verificato questo improvviso affiorare di una produzione rimasta fino a ieri ignota. C'è stata una vera e propria caccia alle tavole 'madonnere' del Greco: ogni riscoperta porta nel mercato l'euforia del ritrovamento. Dalle soffitte di case private, dai retrobottega degli antiquari, dai depositi dei Musei sono uscite tavole annerite e sporche (coperte di quella coltre nerastra che è propria delle tavole bizantine a tempera dura), la cui pulitura ha permesso di ritrovare spesso firme e date. Che poi tante tavole siano firmate (tranne le firme apocrife recenti, del resto riconoscibili per la loro rozzezza) non è un caso eccezionale: ma, come ha dimostrato il Bettini (1952), una norma costante dell'ambiente degli iconografi veneto-cretesi.

Appena il Theotocopulos riuscì a sciogliere il suo rigido dialetto 'madonnero' a contatto con l'arte veneziana, a spezzarne cioè la fissità degli schemi linguistici, egli seppe immettere in quella sua grafia cromatica così vivace ed audace un potenziale espressivo non comune: si veda, a mo' di esempio, la 'Fuga in Egitto' /tavola 1/ della coll. Ruggero Sonino di Venezia, ancora inedita: sgrammaticata quanto si vuole, ma d'una audacia cromatica, nell'accostare colori vivacissimi con lumeggiature a punta di pennello e di una invenzione poetica davvero non comuni. V'è, dal punto di vista cromatico, l'ardimento di un 'fauve' rispetto alla cultura del tempo: richiami tintorettiani e schiavoneschi sono evidenti, proprio come impulsi a frantumare lo stilema rigido e senza vita, vivificandolo con una aggressività di pennellata che raggiunge nello sfondo di paesaggio una coerenza pienamente lirica /tavola 2/. È una tavoletta, caratterizzata per il suo squillo cromatico fluido ed avvampante, che giustifica appieno la sua conversione.

Di una decina d'anni dopo, o forse meno, è l'altra 'Fuga in Egitto', oggi von Hirsch a Basilea: stilizzata a sua volta in una disciplina formale manieristico-tintorettiana: a zone di colore quasi stratificate, in una struttura di intensità particolare. Tra le due 'Fughe' c'è tutto il cammino percorso dal Greco tra la prima metà del settimo decennio e quella dell'ottavo.

*

Ritengo quindi utile ripercorrere la storia della scoperta degli inizi del Greco. Il Willumsen (1927), con l'intuizione che hanno gli artisti, capì che bisognava allacciare la prima

attività veneziana del Greco con questo genere di gusto: ma, se azzeccò nell'attribuirgli l'«Adorazione dei Magi», desunta da una incisione di Cornelio Cort, del 1567, sbagliò in pieno nei riguardi di tante altre opere, che restano prodotti anonimi artigianali delle botteghe dei «Madonneri». Ma la strada era giusta: ed era sufficiente l'identificazione di un'opera come la «Adorazione dei Magi» a dare alle ricerche sul Greco giovanile un indirizzo nuovo e fruttuoso.

Altrimenti impostato era l'eccellente studio di E. K. Waterhouse, apparso poco dopo (1930), attorno al periodo italiano del Greco: facendo metodicamente il punto attorno a quanto si conosceva allora, riuniva un *corpus* di 26 opere. Non tutte oggi si possono accettare e credo che il Waterhouse sia il primo ad ammetterlo. In ogni caso solo una decina (La «Veduta del Sinai» già Hatvany a Budapest, la «Pietà», firmata, del Museo Johnson di Filadelfia, «S. Francesco che riceve le stigmate», firmato, già Zuloaga a Zumaya, l'«Adorazione dei Magi» Willumsen a Copenaghen, la «Cacciata dei Mercanti» già Cook a Richmond, il «Ritratto di Ranuccio Farnese» del Kaiser Friedrich Museum di Berlino, quello di «Paolo III», ora al Museo di Baltimora, «Cristo in casa di Marta e Maria», qualche anno fa a Ginevra presso l'antiquario Moos, l'«Annunciazione» del Prado e la «Fuga in Egitto» von Hirsch a Basilea) erano, secondo il Waterhouse, precedenti al viaggio a Roma, cioè anteriori al '70. Alla luce degli studi odierni solo l'«Adorazione dei Magi» Willumsen può essere considerata della prima fase veneziana dell'artista.

Il polittico, che ritrovai in un armadio della Galleria Estense nel 1937, ricco di ben sei scene («Adamo ed Eva», l'«Annunciazione», l'«Adorazione dei pastori», il «Battesimo di Cristo», «Cristo trionfante che incorona un guerriero», la «Veduta del Monte Sinai») portò nuova luce al problema delle origini del Greco. Tranne che nella prima scena un po' spenta, nelle altre scoppia una dissonanza cromatica esaltante le tinte più pure: la tempera dura all'uovo, secondo la tecnica dei bizantini, riflette la luce quasi fosse un mosaico. Un indemoniato segno tratteggia lampi di luce su zone cromatiche purissime. Stilisticamente il polittico dell'Estense è molto vicino all'«Adorazione dei pastori» Willumsen del 1567. La composizione dell'«Adorazione dei pastori» dell'Estense, a sua volta, è derivata dalla mescolanza di tre stampe (una del monogrammista I B, l'altra del Bonasone, e la terza del Parmigianino); l'«Annunciazione» ha elementi

tratti dalla stampa del Caraglio, desunta da un'opera perduta di Tiziano. Nel gruppo del 'Cristo che incorona un guerriero' il Mayer (1939) ha riconosciuto un plagio da una stampa anonima veneziana del 1555. L'«Adorazione» Wil-lumsen e il polittico dell'Estense denunciano un modo tipico di lavoro: cioè il plagio da stampe del tempo, e, quel che importa, di gusto tendenzialmente manieristico. Metodo di lavoro legittimo, di cui s'è valso perfino Cézanne allorché ricopiava, ricreandoli nella sua fantasia espressiva, i figurini di mode del 'Magasin pittoresque'. Elementi grafici diversi sono contaminati e ricalcati, ma subito rielaborati dalla fantasia del Theotocopulos, non più come elementi di disegno, ma come un vivacissimo reticolato dove è colata l'originalità del suo colore bizantino.

Nel gruppo di scene dell'Estense si costituisce un assieme di motivi, invenzioni, cioè atteggiamenti spirituali di fronte al soggetto, che il Theotocopulos non abbandonerà più: l'«Annunciazione» è la necessaria premessa di tutte le altre composizioni, a partire da quella, di poco posteriore, del Prado: l'«Inferno», che sotto forma di pistrice inghiotte i dannati (secondo l'iconografia degli affreschi del Monte Athos) è ripetuta, tale quale, una decina di anni dopo, nel cosiddetto 'Sogno di Filippo II' dell'Escoriale.

Nel '39 il Kehrler pubblicava un 'Giudizio Universale', di collezione privata renana, che antecede di qualche tempo il trittico dell'Estense, e dove il bizantinismo è più scoperto; nello stesso anno il Mayer faceva conoscere l'«Adorazione dei Magi», che avevo già avuto occasione di attribuire al Greco, allorché passava sotto il nome del Marescalchi nella collezione Kieslienger di Vienna, e che oggi appartiene al Museo Galdiano di Madrid /tavola 3/.

Da allora la scoperta del primo periodo del Greco si accelera: direi assumendo il carattere di una vera e propria rivelazione. Il Longhi nel '46 pubblica nel suo 'Viatico' l'«Ultima Cena» di collezione privata milanese; l'anno dopo il Morassi fa conoscere l'«Ascensione di Cristo», di collezione privata, di evidenti modi 'madonneri'. Nel '48 rendevo noto il 'Matrimonio Mistico di Santa Caterina', esemplato su di una stampa del Parmigianino, un'«Adorazione dei pastori» /tavola 4/ di un naturalismo un po' brutale e simile a quella della collezione Stramezzi di Crema, firmata e datata 1567, che ho ora pubblicato in 'Arte Veneta' (1952): nonché una 'Incoronazione della Vergine', per la quale giustamente il Camón Aznar (1950) ha suggerito la de-

sunzione da una stampa del Dürer, tutte e tre di collezione privata veneziana. Pure nel '50 il Caviggioli faceva conoscere una grande tavola con l'«Entrata di Cristo a Gerusalemme», ispirata a moduli parmigianeschi. Il Puerari (1951) infine pubblicava un'«Adorazione dei Magi» della Pinacoteca di Cremona, anche questa esemplata su tipici schemi cinquecenteschi di carattere bonifacesco in cifra meramente artigianale, direi anzi una delle più primitive che oggi si conoscano.

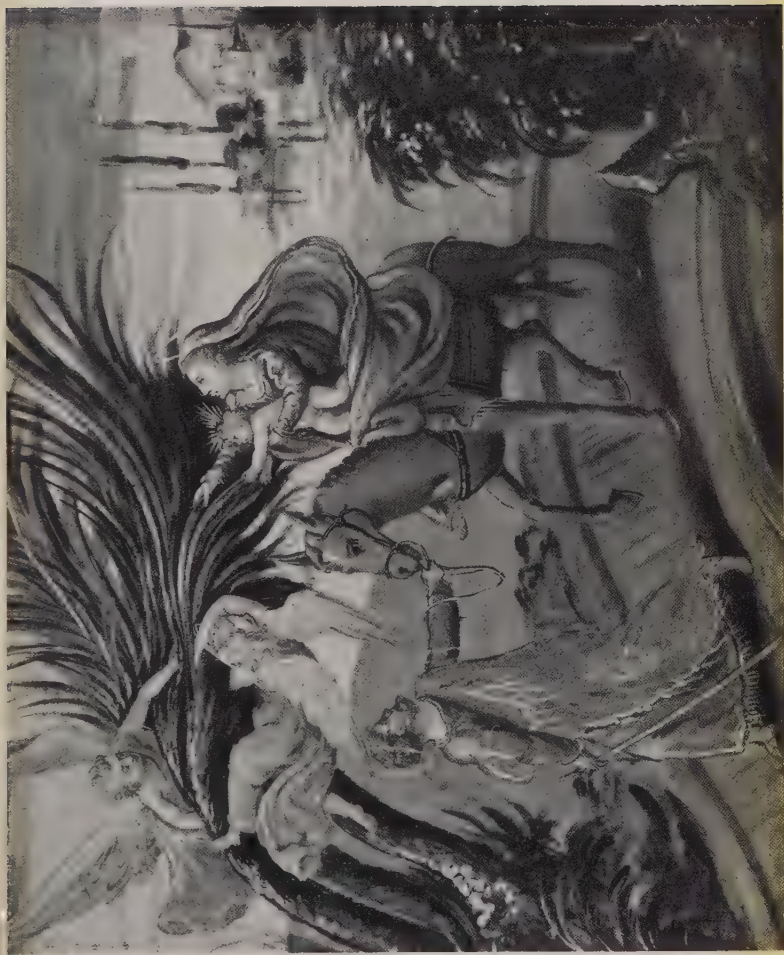
Le opere editate dal Longhi, dal Morassi dal Puerari, e dallo scrivente, mettevano l'accento su di un gusto del Greco più decisamente bizantineggiante, in un certo senso più rozzo e popolare di quello del polittico dell'Estense e quindi anteriore: cioè andavano rivelando l'esistenza di una base artigianale dell'attività del Greco, nei modi tipici degli iconografi veneto-cretesi.

Nel mio libro sulla «Giovinezza del Tintoretto», uscito a Milano nel 1950, avevo edito il «Commiato di Cristo dalla madre», del primo periodo veneziano, ma già di una raffinatezza toccata da esempi parmigianeschi, e la «Deposizione di Cristo nel Sepolcro», capolavoro dei primissimi tempi del soggiorno spagnolo, forse madrileni, segnalatomi dal Fiocco, del quale ebbi occasione di parlare più distesamente nel '52, rendendo nota anche un'altra «Adorazione dei pastori», pure di collezione privata parigina, che certamente fu il modello per quella oggi al Museo di Edimburgo, pubblicata dalla Harris (1951).

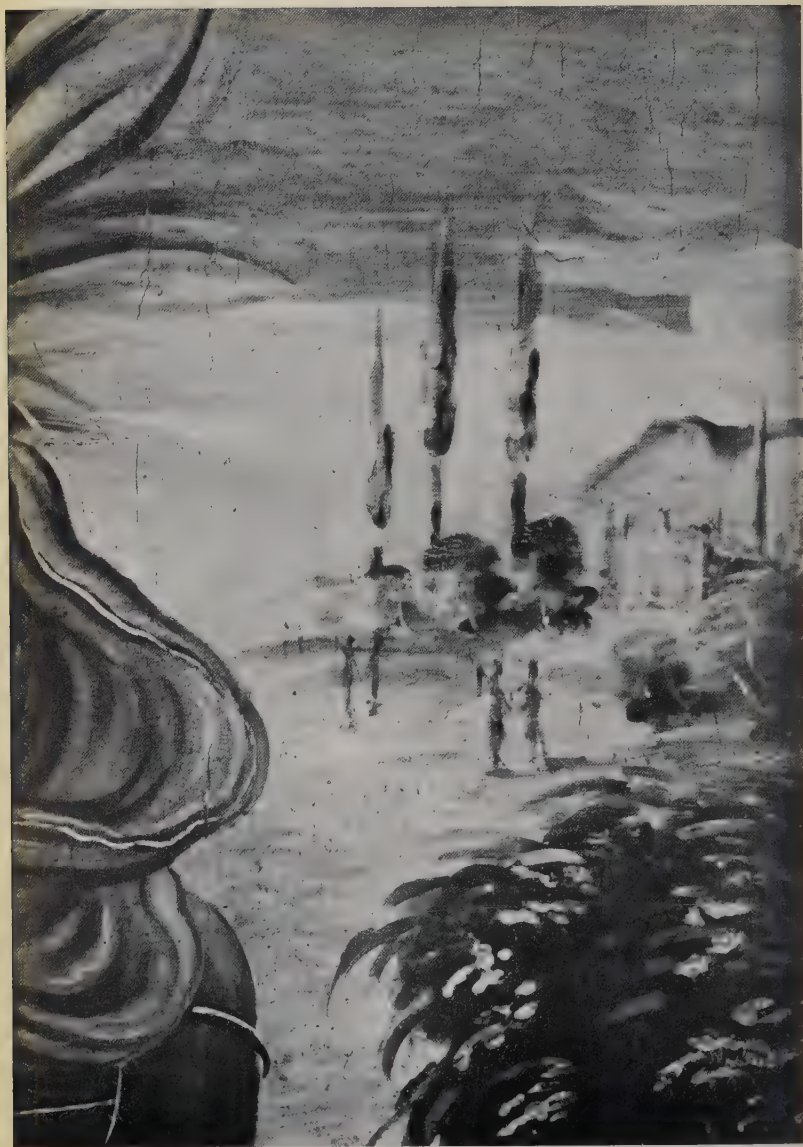
Nello stesso anno vede la luce a Madrid l'opera monumentale di José Camón Aznar attorno al Greco, nella quale sono considerati punti basilari per la conoscenza degli inizi dell'artista, l'«Adorazione» Benaki, il Polittico dell'Estense e l'«Adorazione dei Magi» Lazaro Galdiano.

Nel '51 il Fiocco pubblicava, oltre al fondamentale «Ritratto di Ottavio Farnese», di collezione privata svizzera, dell'ultimo tempo del soggiorno italiano, un'altra redazione della «Adorazione» Willumsen, di proprietà Bonomi a Milano. Nello stesso anno il catalogo della Fondazione Kress della National Gallery di Washington registra una «Deposizione di Cristo al sepolcro», firmata, derivata da quella che Tiziano dipinse nel '59 per Filippo II ed oggi al Prado.

Finalmente, nel fascicolo di «Arte Veneta» del 1952, scegliendo un gruppo di opere tra le tante ora affiorate, rendo nota una serie di tavole del primo periodo veneziano, tutte firmate ed alcune datate: la «Deposizione al sepolcro»

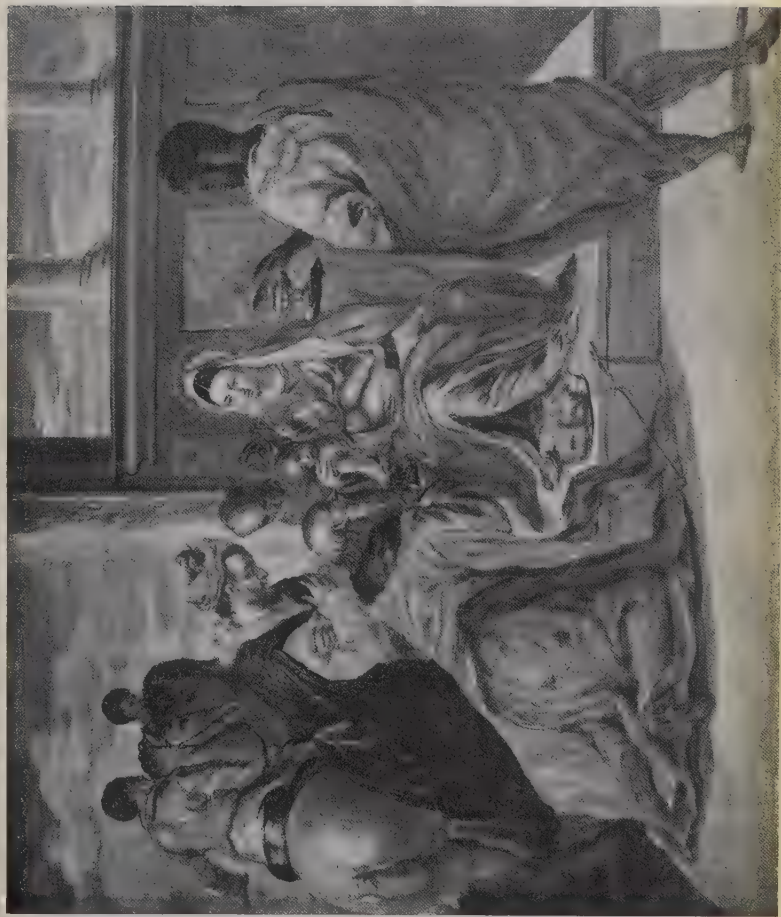


1 - Domenico Theolocopulos: 'La Fuga in Egitto'



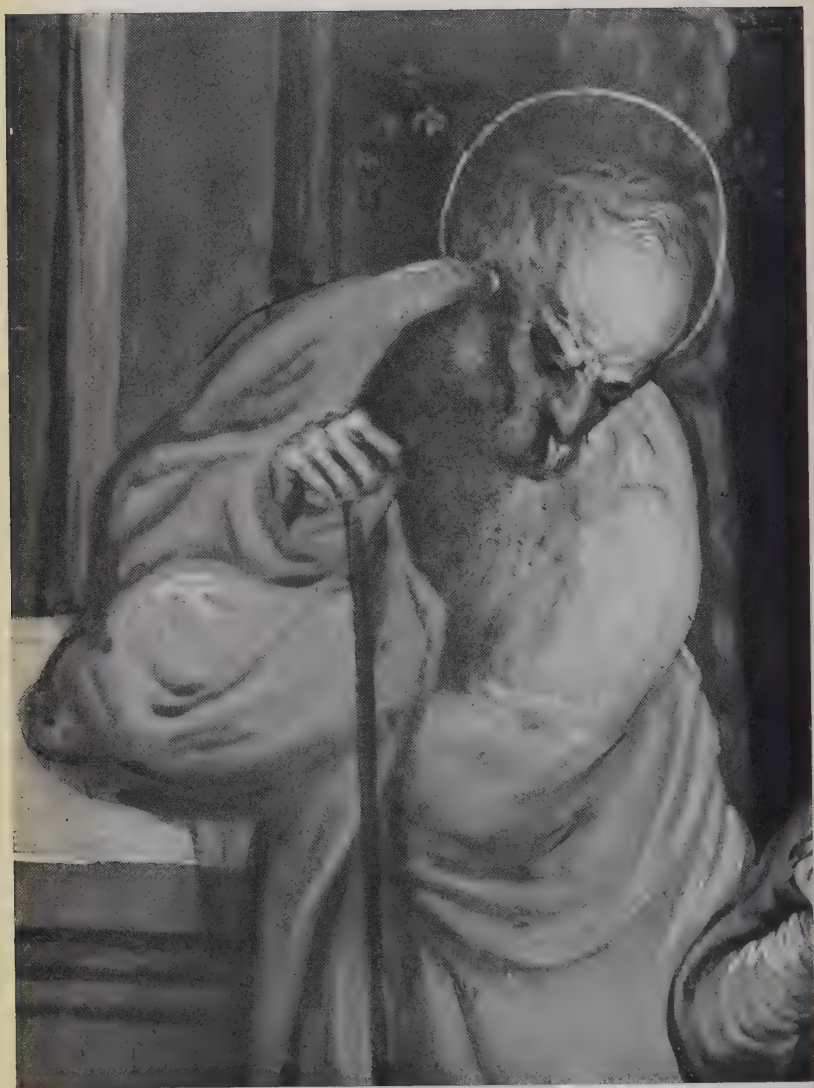
2 - Domenico Theotocopulos: 'La Fuga in Egitto' (particolare)

Venezia, coll. Ruggero Sonino



3 - Domenico Theotocopulos: 'L'Adorazione dei Magi'

Madrid, Museo Lazaro Galdiano



4 - Domenico Theotocopoulos: particolare di un'« Adorazione dei pastori »

Venezia, coll. privata



5 - Domenico Theotocopulos: 'L'Adorazione dei pastori'

Venezia, coll. privata



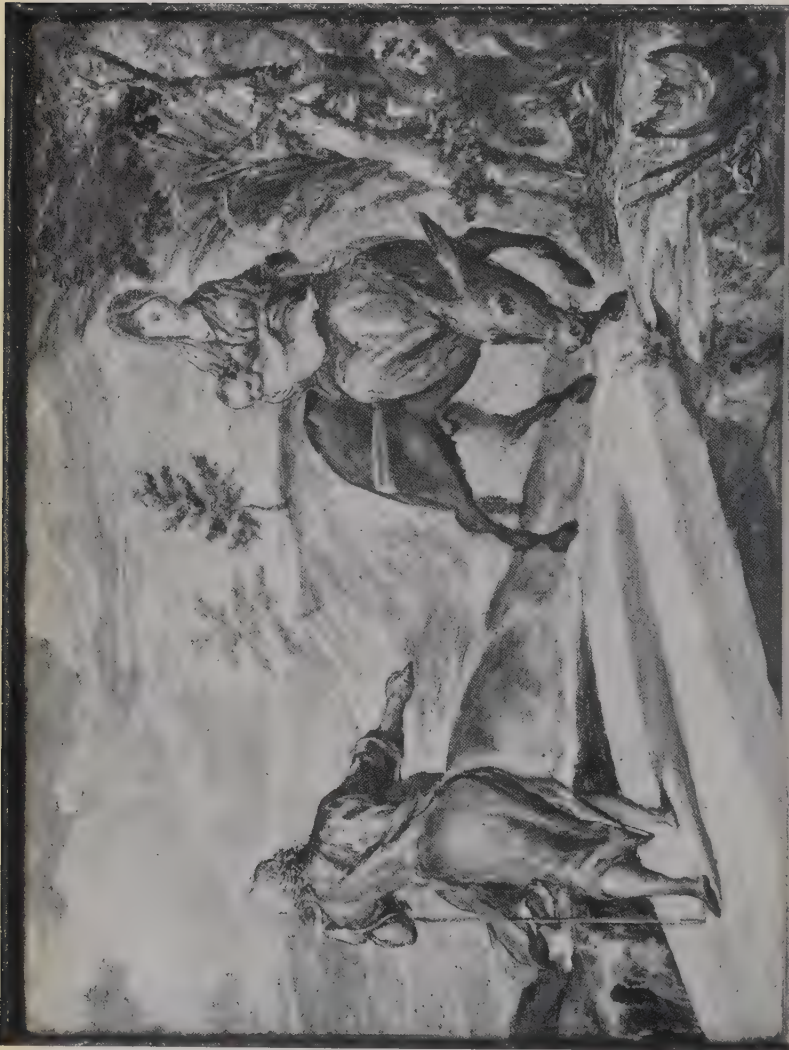
6 - Domenico Theotocopulos: 'L'Adorazione dei pastori' (particolare)

Venezia, coll. privata



7 - Domenico Theotocopulos: 'L'Ultima Cena'

Venezia, coll. privata



8 - Domenico Theotocopulos: 'La Fuga in Egitto'

Basilea, coll. Robert von Hirsch



9 - Domenico Theotocopulos: 'La Depositione al sepolcro'

Parigi, coll. privata



10 - Antonio Tazio: il quadro dell'incendio sedato

Pescocostanzo, Collegiata



11 - Antonio Tazio: il quadro dell'incendio sedato

Pescocostanzo, Collegiata



12 - Antonio Tanzio: 'Circoncisione'

Fara San Martino, Parrocchiale

della collezione Messinis di Venezia, che amplifica la composizione Kress, ed ambedue trascrizioni da Tiziano; la 'Deposizione dalla Croce', della stessa collezione, datata 1565 ed ispirata a Bonifacio; la 'Crocifissione', presso Luigi Bellini di Firenze, arieggiante un tema tintoretiano; l' 'Adorazione dei Magi', desunta liberamente da una stampa del Sadeler, tratta da Jacopo Bassano, datata 1567, della collezione Stramezzi di Crema; e la piccola 'Pietà' della collezione Messinis.

La 'Deposizione dalla Croce' del 1565 denuncia che il Greco ormai era padrone di elementi formali veneti di tipo bonifacesco, realizzati con una certa sicurezza nel suo colore così vivo ed acceso. Anteriori a questa data porrei opere come la 'Deposizione' Kress di Washington e quella Messinis, dove l'imitazione di Tiziano è evidente: ma realizzata su di un piano più rozzo, brutalmente dialettale; prima di queste opere, come aveva intravvisto il Mayer, va quindi posta l' 'Adorazione' del Museo Benaki dove, di veneto, c'è solo l'aderenza a schemi compositivi, l' 'Adorazione' cremonese, l' 'Ascensione di Cristo', edita dal Morassi, ecc. Ma dopo il '65 il Greco mostra di interessarsi di elementi manieristici: si mette così a plagiare con accanimento stampe del Parmigianino, dello Schiavone, del Caraglio, del Bonasone, del Cort, dello Sadeler, ecc. Al Theotocopulos pareva più agevole, per ingranarsi nel sentimento del tempo, e per dimenticare la snervante grafia bizantina, esercitarsi su testi in cui l'elemento formale era rivolto ad un senso agitato e vibrante di espressionismo. Il potenziale espressivo del manierismo doveva far presa sul suo animo mistico ed orientale più che il naturalismo rinascimentale, che aveva alimentato la grande pittura veneta del secolo.

È questo un momento di particolare interesse nella formazione dell'artista: il Greco viene innestando così il suo cromatismo bizantino, che esalta il colore come tessera musiva, senza ombre, in una grafia occidentale rivolta ad un gusto acceso di deformazione: è il momento dell' 'Entrata di Cristo in Gerusalemme' (edita dal Caviggioli), delle 'Adorazioni' Stramezzi, Willumsen, Bonomi, Galdiano, ecc., alle quali va aggiunta un'altra di collezione privata veneziana [tavola 5/], con un mirabile sfondo di paesaggio [tavola 6/], del Polittico dell'Estense, dell' 'Incoronazione' della Vergine, dell' 'Ultima Cena' milanese, alla quale si affianca una consimile pure di collezione veneziana [tavola 7/].

Di questo momento è anche il disegno del Gabinetto

delle stampe di Monaco ispirato ad un calco che fin dal '63 era nello studio del Tintoretto, tratto dal 'Giorno' di Michelangelo, pubblicato dal Baumeister (1927).

*

L'adesione al manierismo doveva indirizzare il Greco verso Roma. Il soggiorno romano lo mise in contatto con le fonti più vive del manierismo postmichelangiolesco; e nella 'Pietà' del Museo Johnson di Filadelfia egli paga il tributo di devota ammirazione a Michelangelo, naturalmente traducendo quel blocco compatto di forme in un allucinato urlo cromatico. Il Mancini (c. 1620) ricorda il cretese a Roma in una compagnia che non lascia dubbi: *'Muciano il Greco, Taddeo Zuccari, il Sermoneta...'*. Mentre il Greco, che a Venezia aveva frequentato la bottega di Tiziano, si tuffa nella pittura romana, da Michelangelo a Perin del Vaga dal Salviati al Venusti, non può fare a meno di ricordarsi degli insegnamenti veneziani. Tali elementi riaffiorano ora nella sua pittura più assimilati ed elaborati, come dimostra il 'Ritratto di Giulio Clovio' del Museo di Napoli, il cui paesaggio rammenta la tecnica tizianesca, ma con uno slancio lirico del tutto suo.

A Roma i modi neoveneti del Greco, ormai sui trent'anni, dovettero affermarsi come una novità: Giulio Clovio, nella sua lettera del 16 novembre chiama *'il giovane candiotto... raro nella pittura'*: il Mancini, che scrive verso il 1620, annota: *'Egli venutosene a Roma, et in tempo che non v'erano molti huomini e quelli di maniera non così resoluta nè così fresca come pareva la sua, pigliò grande ardire...'*. E fu tanto il suo ardire da scandalizzare i michelangiolisti e gli accademici — sempre in agguato — allorché, discutendo dell'opportunità di coprire le 'vergogne' dei nudi del Giudizio Universale, *'proruppe in dir che se si buttava a terra tutta l'opera l'havrebbe fatta con honestà et decenza, non inferiore a quella, et di buona depictione'*. L'affermazione, nella quale si avverte chiaramente, oltre che la coscienza delle proprie forze, la fatale incomprendione di un bizantino verso uno dei fatti più tipici del Rinascimento italiano, fece chiasso, rendendo inevitabile la partenza del Greco da Roma.

Il Cavalier Marino, trattandolo da *'sciocco pittor'* e chiamando *'goffa'* una sua pittura, nella sua 'Galleria' (1620), si faceva ancora eco dell'alzata di scudi che, cinquant'anni prima, nell'ambiente romano il Greco aveva provocato contro di sé.

È arduo stabilire che cosa abbia dipinto il Greco a Roma; distinguere cioè la sua attività romana da quella posteriore, fino all'andata in Spagna, il cui limite stilistico è fissato dall'Assunta' dell'Art Institute di Chicago, firmata e datata 1577.

La 'Veduta del Monte Sinai', già Hatvani, il 'Ritratto del Clovio', il 'Ragazzo che accende una candela' del Museo di Napoli (e la replica a Palazzo Reale di Genova), dato che appartenevano all'Orsini, possono essere state eseguite a Roma: in via di prova si potrebbero considerare di questo periodo il 'San Francesco che riceve le stigmate' dell'Accademia Carrara e la redazione dello stesso soggetto già Zuloaga a Zumaya, proveniente da Napoli, la 'Pietà' Johnson, e, come ammette il Mayer, i 'Mercanti scacciati dal tempio' già Cook, che presentano una certa affinità di gusto con la 'Visitazione' affrescata da Francesco Salviati nell'Oratorio di S. Giovanni Decollato di quella città, il 'Ritrattino di Ranuccio Farnese' del Kaiser Friedrich Museum di Berlino. Agli elementi di cultura veneziana, specialmente tintorettiani, che si vanno sempre meglio definendo, in queste opere s'accompagnano le impressioni vivaci del manierismo romano. Ritengo probabile l'ipotesi del Waterhouse che il Greco sia ritornato a Venezia dopo il '72: se non è necessario oggi ammettere che il Greco sia stato a Parma (dato che i suoi contatti con il Correggio sono quasi inesistenti), si può utilmente ritenere che ritornando da Roma sia passato per Siena, forse su invito di Lattanzio Bonastri, che era stato suo allievo a Roma, come documenta il Mancini e come indica la sua grande tela con 'S. Caterina e i briganti' della casa di S. Caterina da Siena: e naturalmente un viaggio a Siena significherebbe l'incontro con il manierismo allucinato del Beccafumi.

*

Il Theotocopulos, tornato a Venezia ricco delle esperienze romane e fors'anche senesi, riesce ad inserire la sua dialettica accesa e movimentata di forma e colore in un gusto più profondamente veneziano: spariscono infatti le lumeggiature di origine bizantina, mentre l'impianto costruttivo si fa più saldo, tendendo ad un nuovo senso illusorio di spazio, e quindi ad una nuova ricerca prospettica ed atmosferica. Si direbbe che il chiaroscuro fumoso del Beccafumi abbia servito a spegnere il suo cromatismo bizantino.

Soprattutto l'accostamento col Tintoretto diviene più de-

cisivo; la drammaticità violenta del veneziano non poteva rimanere senza risonanza nell'animo del giovane cretese, Forte dell'insegnamento del manierismo romano, il Greco può meglio comprendere l'impalcatura linguistica che sostiene l'arte tintoretiana: e ne chiede a prestito brani morfologici, elementi tipologici, intonazioni livide di colore, sfondi di folle irreali, apparizioni a macchie di colore. Quel tanto di fantastico e di allucinato che già ribolliva nel gusto del Tintoretto era destinato a commuovere il Greco. Non che non avesse meditato Tiziano, Bassano e Veronese (spunti inventivi e tecnici passano nelle sue opere): ma il vero maestro ideale del Greco a Venezia resta il Tintoretto.

Si possono ritenere di questo secondo soggiorno del Greco a Venezia: l'«Adultera», di collezione privata inglese, trascritta alla lettera forse da un Tintoretto giovanile, ma firmata in lettere capitali, fatta conoscere dal Borenius (1941), l'«Annunciazione» del Prado, «Gesù in casa di Marta e Maria» (con ricordi formali desunti da Tiziano), qualche anno fa da Moos a Ginevra, la «Fuga in Egitto» Hirsch a Basilea [tavola 8], la «Guarigione del cieco» della Galleria di Parma, tanto tintoretiana nel colore, la redazione della «Pietà» dell'Hispanic Society di New York, e quella della «Cacciata dei mercanti dal tempio» di Minneapolis: inoltre il «Ritratto di Giovanni Battista della Porta» del Museo di Copenaghen, l'«Anastagi» della collezione Frick di New York, l'«Ottavio Farnese» di collezione privata svizzera; una delle prime opere forse eseguita in Ispagna è la mirabile «Deposizione al sepolcro» di collezione privata parigina, di impostazione ancora tintoretiana [tavola 9].

Questa terza fase del soggiorno italiano del Greco è caratterizzata da una piena accettazione del gusto pittorico veneziano; soprattutto il suo cromatismo iniziale ha assunto intonazioni più profonde, un viraggio di chiaroscuro prima del tutto ignoto. Il fermento manieristico imprime a tali opere una vivacità fantastica, un poco allucinata, che lo distingue dai veneziani.

Ma se i mezzi stilistici del Theotocopulos ancora una volta si arricchiscono, il suo spirito tende altrove: l'ascendenza bizantina ed in questo senso medioevale dell'anima del Theotocopulos è mortificata dal naturalismo insito nel tardo Rinascimento veneto. Non sappiamo quale fu l'occasione che portò il Greco in Ispagna: forse venne attratto dal richiamo dell'Escoriale. È probabile che si recasse prima a Madrid, senza trovarvi nella corte quel consenso che egli

s'attendeva. Il due luglio del 1577 il nome del Greco appare per la prima volta in un documento relativo all' 'Espolio' della Cattedrale di Toledo. La scoperta di Toledo fu provvidenziale per il Greco, perchè solo nella solitudine allucinata di quella città, così permeata di ricordi orientali, egli poté realizzare in pieno il suo magico espressionismo, dove la cultura bizantina e quella veneto-occidentale vengono fuse in una nuova realtà spirituale.

NOTA

L'arrivo del Greco a Venezia è forse anteriore al 1560: in una tavola, con la 'Sacra Familia e San Giovannino', di fattura 'madonna' ma ispirata a modelli aulici veneziani (forse tintorettiani), della collezione Messinis di Venezia, oltre la firma, certamente autografa e in parte abrasa (*δομήνικος θεοτοκόπουλος/έποιη*), si legge la data LVIII e, sotto, la lettera V (Veneciis?).

Nella prefazione al catalogo della Mostra del Greco a Bordeaux (1952) avevo ricordato tra le opere del Greco eseguite a Roma l' 'Ultima Cena' nella collezione Von Thyssen alla Castagnola (Lugano). Un esame più approfondito dell'opera, esposta intanto alla mostra di Sciaffusa, mi induce ad espungerla dal catalogo del Greco: vi sono elementi manieristici tintorettiani ironizzati fino al parossismo, ma in un'interpretazione piuttosto tipica di un maestro nordico, sulla scia del Tintoretto.

Man mano che il periodo giovanile del Theotocopulos si va chiarendo ai nostri occhi, cadono attribuzioni di opere, di diverso carattere linguistico.

Già il Fiocco (1951), e giustamente, ha negato l'appartenenza al Greco della cosiddetta 'Glorificazione d'un Doge' di palazzo Venezia di Roma: indicata da Antonino Santangelo (in 'Avanti', anno L, n. 252) come opera del Greco, quindi edita nel suo catalogo di Palazzo Venezia (s. d.), ed accettata incautamente dal Camón Aznar. Il Fiocco ha proposto il nome di Pietro Mera.

Vanno assolutamente tolti dal catalogo del Greco, il 'Cristo e l'Adultera' e le 'Nozze di Cana' del Museo di Belle Arti di Strasburgo, attribuitigli dal Mayer nel 1936 (vedi *Greco à la Gazette des Beaux-Arts*, 1937, Parigi): il 'Cristo che placa le acque' della Bridgeworkater House edita dal Mayer (*Notes on the early El Greco*, in 'The Burlington Magazine', 1939), tutte opere di cerchia tintorettiana, dello stesso tipo del 'S. Giovanni Evangelista' che resuscita Drusiana della collezione John G. Johnson di Filadelfia (attribuito a Jacopo Bassano), che a sua volta fa serie con altri dipinti sparsi in varie collezioni, per i quali si fa spesso anche il nome del Greco.

Niente a che fare col Greco la 'Trasfigurazione di Cristo' della coll. Leger di Londra, edita dal Mayer (in 'The Burlington Magazine', 1931, accettata dal Camón Aznar ed esposta alla Mostra di Bordeaux): opera dell'atelier tizianesco, di cui esiste un'altra redazione nella quadreria di Pommersfelden. Mentre ormai da tempo sono state messe da parte le assegnazioni al Greco di opere bassanesche, oggi sono più frequenti quelle che insistono sul momento di carattere 'madonna';

non tutte accettabili come, per esempio l'«Adorazione dei Magi» di collezione privata milanese (P. della Pergola: *Un Greco giovanile*, in «Emporium», 1952, 51-58).

BIBLIOGRAFIA RELATIVA AL PERIODO ITALIANO DEL GRECO

1567. - Tiziano, lettera a Filippo II, in G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Tiziano, La sua vita...*, Firenze, 1878, II. 1570 (16-XI). - Clovio, lettera al Cardinale Alessandro Farnese in RONCHINI, *Giulio Clovio*, in «Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi», 1865. c. 1600. - P. DE NOLHAC, *Les collections de Fulvio Orsini*, in «Gazette des Beaux Arts», 1884. Inventario di Fulvio Orsini, (m. nel 1600). c. 1620. - G. MANCINI, *Alcune considerazioni appartenenti alla pittura...*, Ms. n. 5571 della Biblioteca Marciana di Venezia. 1620. - CAV. MARINO, *La Galleria*. Venezia. 1906-07. - ZOTTMANN, *Zur Kunst von 'El Greco'*, in «Die Christliche Kunst», III, 1. 1918. - L. VENTURI, *La formation del estilo del Greco*, in «Boll. de la Soc. Esp. de Exc.». 1914. - R. LONGHI, *Il soggiorno romano del Greco*, in «l'Arte». 1924. - DVORAK, *Über Greco und den Manierismus*, in *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. 1926. - A. L. MAYER, *D. T. El Greco*, Monaco. 1927. - J. F. WILLUMSEN, *La jeunesse du peintre El Greco*, Parigi. 1927. - F. DE BORJA SAN ROMÁN, *De la vida del Greco*, in «Archivo Español de Arte y Arqueología». 1929. - W. BAUMEISTER, *Eine zeichnung des jungen Greco*, in «Münchener Jahrbuch». 1927. - L. VENTURI, *Una nuova Annunciazione del Greco*, in «l'Arte». 1930. - K. WATERHOUSE, *El Greco's italian period*, in «Art Studies». 1931. - A. M. BRIZIO, *Il Greco a Venezia*, in «l'Arte», 1931. 1934. - F. DE BORJA SAN ROMÁN, *Documentos del Greco...*, in «Archivo Español de Arte y Arqueología». 1934. - G. FIOCCO, *El maestro del Greco*, in «Revista Española de Arte». 1935. - L. A. MAYER, *De pintura española, I, Una obra juvenil del Greco*, in «Archivo Español de Arte y Arqueología». 1937. - R. PALLUCCHINI, *Il politico del Greco della R. Galleria Estense e la formazione dell'artista*. E. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma. 1937. - GRECO A LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS (Catalogo della mostra). Parigi. 1938. - Voce Theotocopuli, in «Thieme-Becker Künstlerlexicon», vol. XXXVIII. 1939. - H. KEHRER, *Greco als Gestalt des Manierismus*, Monaco. 1939. - V. MARIANI, *Domenico Theotocopuli detto 'Il Greco' e la pittura italiana*, in «La Rinascita». 1939. - A. L. MAYER, *Notes on the early El Greco*, in «The Burlington Magazine». 1940. - H. KEHRER, *Ein neuer Greco*, in «Pantheon». 1941. - T. BORENIUS, *A Greco hitherto unrecorded*, in «The Burlington Magazine». 1946. - R. LONGHI, *Viatico alla Mostra di cinque secoli di Pittura Veneta*, Firenze. 1947. - A. MORASSI, *Due primizie del Greco*, in «Emporium». 1948. - R. LONGHI, *Giudizio sul Duecento* in «Proporzioni». 1948. - R. PALLUCCHINI, *Some early works by El Greco*, in «The Burlington Magazine». 1950. - J. CAMÓN AZNAR, *Dominico Greco*, Madrid, 2 voll. 1950. - A. CAVIGGIOLI, *Opere giovanili di Domenico Theotopulos detto El Greco*, in «Suisse-Italica». 1951. - *Paintings and Sculpture from the Kress collection*, National Gallery of Art, Washington. 1951. - E. HARRIS, *Spanish Painting from Morales to Goya in the National Gallery of Scotland*, in «The Burlington Magazine». 1950. - V. MARIANI, *Il Greco*, Roma. 1951. - G. FIOCCO, *Del Greco Veneziano e di un ritratto di Ottavio Farnese*, in «Arte Veneta». 1951. - A. PUERARI, *La pinacoteca di Cremona*. Cremona. 1952. - R. PALLUCCHINI, *New Light upon El Greco's early career*, in «Gazette des Beaux-Arts». 1952. - R. PALLUCCHINI, *Opere giovanili firmate e*

datate del Greco, in 'Arte Veneta'. 1952. - S. BETTINI, *Precisazioni sull'attività giovanile del Greco*, in 'Arte Veneta'. 1953. - R. PALLUCCHINI, *La période italienne du Greco*, in *Le Greco de la Crète à Tolède par Venise* (Catalogo). Bordeaux.

Per il bizantinismo del Greco vedi specialmente:

1929. - BYRON, *Greco: The epilogue to byzantine culture*, in 'The Burlington Magazine'. 1930. - SCHWEINFURTH, *Greco, und die Italo-Kretesische Schule*, in *Bizantinische Zeitschrift*, XXX. 1932. - A. A. KYROS, *Domenicos Theotocopulos il cretese*, Atene. 1937. - D. TALBOT RICE, *El Greco and Byzantium*, in 'The Burlington Magazine'. 1937. - BABELON, *Greco*, in 'Gazette des Beaux-Arts'.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Altre prove sul viaggio romano del Tanzio.

Manca ancora una monografia sul Tanzio. E restano sempre oscuri molti problemi che la sua originale personalità propone allo storico dell'arte; primi fra gli altri quelli, collegati, della formazione e del giovanile viaggio a Roma.

Il solo progresso verso lo scioglimento di entrambi tali quesiti fu compiuto nel 1943 dal Longhi, quando avvalendosi della notizia tramandata dal Cotta (Museo Novarese, Milano, 1701, pp. 285-86), di un viaggio di istruzione del pittore a Roma, scrisse: 'è indiscutibilmente del Tanzio un bellissimo quadro d'altare nella Collegiata di Pescocostanzo in Abruzzo riferito di solito al 1617 ma probabilmente più antico di tutti gli affreschi di Varallo che cominciano all'incirca verso il '16. Si direbbe dunque che il Tanzio, giunto a Roma più tardi del previsto, e non riuscendo a sboccarvi, si accontentasse di peregrinare in provincia come tanti altri pittori nordici cui lo legava anche il natio dialetto di Alagna' (*Proporzioni*, I pp. 30-31).

L'osservazione non ebbe un seguito locale (e non fu schedata, per esempio, dall'ottimo 'Saggio di Bibliografia per la storia delle arti figurative in Abruzzo' di Umberto Chierici, che uscì nel 1947); ma la raccolse l'Arslan in una nota al suo scritto sugli affreschi milanesi del Tanzio (*Phoebus*, 1948, vol. II, n. 1, p. 20), dove convalidò la restituzione dell'opera al valesiano, senza però risolverla a condividerne la precoce collocazione cronologica proposta dal Longhi, anzi prospettandone una opposta, del tutto tardiva.

Ma, se tardiva, l'opera sarà stata allora frutto di una commissione spiccata a distanza, o come? E, se a distanza, perché la scelta cadde proprio sul Tanzio? e non sui più noti Morazzone e Cerano?

*Sul viaggio
romano del
Tanzio*

Giacché l'ubicazione specialissima del dipinto, certamente antica ma in un 'fuori mano' inconsueto per un pittore piemontese-lombardo, è invece motivo a crederlo legato ad una vicenda specifica, la cui sostanza, quali che ne fossero gli accidenti, sarà stata per lo meno la presenza del pittore sul posto.

La conferma la offre, intanto, un migliore esame del quadro, finalmente reso agevole dal restauro curato dalla Soprintendenza degli Abruzzi /*tavole* 10, 11/.

Il simulacro della Vergine, per esempio, comparso in alto fra gli angeli e le nubi (e fissato su di un trio di chérubi accigliati che rammentano il Borgia della pala di Sezze), non è che un ammodernamento, nei termini del gusto primitivistico disciplinato dalle norme pittoriche della controriforma o di quella superstiziosa liturgia paesana che ammantava di panni veri le statue dei Santi, del miracolissimo idolo romanico venerato tutt'oggi, sotto il titolo della 'Madonna del Colle', nella Collegiata di Pescocostanzo¹.

E, nel centro del quadro, il particolare, divenuto solo ora percettibile, del minuscolo angelo che versa acqua sull'incendio di un palazzotto gentilizio, da cui si levano nuvoli di fumo lillaceo, venato dai guizzi delle fiamme, allude ad un avvenimento concreto ricostruibile. Scoppiato l'incendio in casa, la proprietaria, questa vecchia terriera pescolana, asciutta come i legni centenari degli altipiani abruzzesi /*tavola* 11/, si raccomandò alla 'Madonna del Colle' perché le venisse in soccorso. La pioggia cadde ed estinse l'incendio. Per grazia ricevuta, la vecchia commise il quadro, subito, 'ex voto'. E mi domando se nell'aria nuvolosa, percorsa da strappi lividi d'azzurro e di giallo, che costituiscono la suggestione dello squarcio di paese nel dipinto, la committente non volesse addirittura rappresentata la pioggia caduta per miracolo, quel giorno, sul piano di Quarto Grande. Si fece, poi, ritrarre ai piedi di Santa Chiara, fra i Santi protettori (e il ritratto riuscì uno dei più forti del Seicento).

Non è stato possibile di rintracciare notizie storiche intorno a questo antico avvenimento pescolano, che il solo quadro del Tanzio testimonia, ma incontravvertibilmente. Ma appunto il fatto che quella testimonianza sia legata alle circostanze con così ineccepibile esattezza, vorrà dire che il Tanzio, come aveva previsto il Longhi, venne sul posto².

Ridiscendendo, infatti, la via che da Pescocostanzo, per Palena e Civitella Messer Raimondo, mena a Guardiagrele, nella Parrocchiale di Fara San Martino si incontra questa

‘Circoncisione’ /tavola 12/, il cui unico ricordo temo sia quello rintracciabile nella Guida del Touring (Italia Meridionale, vol. I, Milano, 1926, p. 255), sotto la inspiegabile attribuzione allo Zingaro. *Sul viaggio romano del Tanzio*

L’opera è, invece, un altro capolavoro del Valsesiano, come provano i molti punti di confronto — la presentazione del San Francesco vi è poco meno che identica — con il quadro di Pescocostanzo. Ma in essa che severa esposizione di uomini alla luce caravaggesca! Questa, però, non intesa come lume vivificante, che, poggiato sulle carni, le aggredisca per svelarne il battito vero delle vene; bensì come raggio fisso, che colpisce i risalti di una umanità atteggiata nella durezza icastica di sculture in legno, intensificandone così localmente la violenta apparenza naturale. A lato del tavolo-altare, ammantato di tappeti e tovaglie vistose, ecco, infatti, due particolari; stralciati dal complesso con l’intento di segnalare nell’episodio della circoncisione, colto nel momento della sua massima evidenza ³, la risoluzione di una patetica affettuosità in asseverazione stilistica, specie nel bambino che rammenta addirittura l’Ortolano o il più antico Bramantino /tavola 13/; e nel brano del San Giuseppe solenne come un apostolo, accostato viso a viso ai quieti colombi accovacciati nella gabbia, una naturalezza impassibile, si direbbe astratta, come in taluni sivigliani del ’600, più che il Velazquez, lo Zurbaran, o José Sarabia /tavola 14/.

Queste constatazioni inducono altresì nel convincimento che il nuovo dipinto appartiene ad un momento anteriore alla tela di Pescocostanzo. Di modo che se quella fu dipinta prima del 1616, questa non dovrebbe cadere molti anni dopo il 1610.

Se ha fondamento quanto si legge nel referto della prof.ssa Brizio per l’Enciclopedia Italiana, che il Tanzio è citato a Varallo già nel 1611, ciò vorrà dire, anzi, che, venuto a Roma poco dopo, egli dipinse il quadro di Fara San Martino fra il 1612 ed il 1614, probabilmente.

*

Per quegli anni l’opera si colloca fra le più intense della cerchia caravaggesca.

Ma, per quegli anni, la cultura che rivela è di una intonazione speciale che, nell’ambito caravaggesco sta abbastanza a sé.

Non diamo un peso, per il momento, al fatto che il Tanzio, se veramente vi fu nell’11, poteva aver già visto a Varallo il

*Sul viaggio
romano del
Tanzio*

Morazzone e il Cerano, al cui sottile manierismo si accosterà solo più tardi, con piglio indipendente, nella rievocazione della fantasia di Gaudenzio Ferrari. Ma è certo che nella 'Circoncisione' di Fara San Martino, impiantata in uno spazio improbabile e verticale quasi trecentesco, ed al quale l'apertura della tenda e la lampada appesa danno un garbo sintomaticamente cuspidale, l'interpretazione del Caravaggio fu condotta fra i resti di una cultura manieristica recente, forse neo-mistica e romana (perché non vi si riscontrano tracce dei modi tibaldeschi e senesi diffusi a Milano, tanto meno di quelli neo-bresciani di Cremona), innestando, con un procedimento astrattivo, la più veemente naturalezza in una forzatura stilistica.

Il risultato, che non poteva essere dei più aderenti dal punto di vista della assoluta sincerità visiva, e che infatti dovè sembrare distinto tanto dalla accomodante sincerità del Manfredi, come dalle ricerche di valore del Saraceni e del Gentileschi, e dai molti aspetti del pittoricismo naturalistico, vivo a quel tempo nel Borgiaanni e, perché era forse già a Roma, nel Ribera, riuscì, invece, un caso di spiccata somiglianza con la posizione dei sivigliani della classe dello Zurbarán, che, però, intorno al 1615, non avevano ancora incominciato. Né aveva incominciato il Velazquez.

Questo vorrà dire che, prima del possibile rapporto Nuvoloni-Murillo, come del maturare degli intenti quasi sivigliani del Ceresa, dentro i termini di un comodo anticipo cronologico e in parallelo con le molte emigrazioni di quadri italiani caravaggeschi in Ispagna, sarà bene aprire anche il quesito di una collusione Tanzio-Zurbarán?

La risposta, per ora, non è possibile. Per quanto sia opportuno insistere sulla verosimiglianza che opere come la 'Circoncisione' di Fara San Martino, sopperendo la notizia risaputa (Cotta, Lanzi, Ticozzi) e certo invitante, che fra le molte città dove il Tanzio inviò quadri fu anche Napoli, la capitale del Vicereame, poterono esser note veramente in Andalusia, verso il 1620.

Ma, negativa o positiva che debba essere, la risposta presuppone sin d'ora la messa a punto di una analogia di risultati, tra i più sorprendenti ⁴.

*

Più tardi, e già nel dipinto di Pescocostanzo, la cultura del Tanzio si venne gradatamente aprendo a qualche altro dei più autorevoli raggiungimenti del naturalismo di Roma.

Il nome del Borgianni è stato già fatto, e noi abbiamo avuto cura di porre in evidenza una citazione da quel maestro, nei tre cherubini dell' 'ex voto' pescolano, in cui il ricordo della pala di Sezze, che è del 1608, è fissato con acutezza singolare.

*Sul viaggio
romano del
Tanzio*

Tanto più che, giovi ricordarlo, nel 1612 una analoga apertura sul Borgianni sembrò posta in atto da un altro piemontese a Roma, il Vermiglio, nel suo forte dipinto di San Tommaso in Vincis.

Più tardi ancora, quando, tornato in patria, la cultura del Tanzio si accrebbe ulteriormente a contatto con l'estremo manierismo lombardo, soprattutto del Cerano, preferendo isolarne i passi più tibaldeschi al punto che persino le ripartizioni architettoniche degli affreschi nella volta absidale di S. Maria della Pace a Milano sono un impegnato ripensamento degli spartimenti ornamentali del Tibaldi; il 'San Sebastiano' già nella Collezione Chiesa ed ora a Washington con la collezione Kress, restituito al Tanzio dal Longhi, rivela, specialmente nella splendida testa dell'angelo di destra, un'altra suggestione degli sviluppi della cultura caravaggesca romana, questa volta di Orazio Gentileschi. Lontani da Roma, il fatto trova la spiegazione storica tenendo presente che il Gentileschi fra il 1621 ed il 1623 operò tra Genova e Torino.

Ma siamo, con questo, fuori dei limiti prefissici.

Ferdinando Bologna

P. S. - Devo uno speciale ringraziamento al prof. Enrico Vivio, che richiamò a suo tempo la mia attenzione sul dipinto di Fara San Martino, permettendomi di raggiungere le conclusioni suesposte; e soprattutto all'arch. U. Chierici, Soprintendente degli Abruzzi, che fece sollecitamente eseguire il restauro del quadro e me ne fornì con grande cortesia, buone fotografie.

NOTE

¹ L'opera è pubblicata in E. Agostinoni, *Altipiani d'Abruzzo*. Bergamo, 1912, p. 106 (dove è anche riprodotta, a destra, nell'aspetto feticistico cui è stata ridotta e sotto cui è consuetamente venerata, dai tempi — credo — della Controriforma). Si suole riferire, rettamente, al sec. XIII, ma nel gruppo di Madonne lignee coeve, umbro-abruzzesilazziali, cui è collegata, e fra le quali è molto antica, essa rappresenta il caso specifico di una qualità assai elevata e di una cultura più complessa, di impronta quasi pugliese. Se ne distingue anche per il motivo iconografico del bambino sorretto in piedi, inedito del tutto presso le altre che, a partire dalla Madonna di prete Martino del 1199 a Berlino, presentano costantemente, con piccole varianti, il bambino assiso frontalmente sulle ginocchia della Madre. Altra bibliografia: V. Mariani,

Sul viaggio romano del Sculture lignee in Abruzzo, Bergamo, 1930; M. Gabrielli, *Inventario degli oggetti d'arte della Provincia di Aquila*, Roma, 1934.

Tanzio

² L'ipotesi può essere convalidata, almeno in via presuntiva, rilevando anche che a partire dal sec. XV sino a tutto il Settecento, sono numerosissimi i lombardi presenti a Pescocostanzo, dove è probabile che costituissero una comunità. E specialmente frequenti sono i ricordi della presenza di settentrionali, anzi specificamente di lombardi, alla fine del Cinquecento e negli anni che riguardano la nostra indagine, sino a circa il 1620. In proposito, per il materiale documentario già pubblicato, si veda soprattutto: 'Gaetano Sabatini, Magistri ed altri lombardi in Pescocostanzo (Abruzzo), dal 1480 al 1732, in *'Archivio Storico Lombardo'* a. LI, fasc. III-IV, pp. 392-413.

³ Tale specifico particolare ricorre anche nella importante 'Circonscione' di Orazio Gentileschi conservata nella Chiesa del Gesù ad Ancona. Ma per quanto sia ragionevole sospettare che il Gentileschi precedesse, non è agevole stabilire a chi dei due pittori spetti con sicurezza la priorità nella invenzione di un motivo di indole così spiccatamente naturalistica. Dal riscontro della analogia, però, sembra opportuno indurre almeno la conclusione che, rispetto al riferimento cronologico propostone dalla Mezzetti (tra il 1617 ed il 1621), la data di esecuzione del dipinto del Gentileschi dovrà essere anticipata sensibilmente, tra il 1610 ed il 1615; analogamente a quanto è stato già sostenuto dal Longhi e dal Voss in merito alla 'Madonna col Bambino e Santa Francesca Romana', della Pinacoteca di Urbino.

⁴ A rincalzo delle molte analogie del genere, più volte rilevate nell'intento di dimostrare l'assunto dei fondamenti caravaggeschi e italiani della pittura naturalistica spagnola del sec. XVII, e a rincalzo dei risultati raggiunti dal saggio precursore del Longhi, del 1927, ('Un San Tommaso di Velazquez e le congiunture italo-spagnole tra il '5 e il '600', *Vita Artistica*, 1927, da poco finalmente divulgato anche in Spagna, in una splendida traduzione curata da José Milicua in '*Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*', 1951) e dalle accurate ricerche di J. Ainaud ('Ribalta y Caravaggio' in '*Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*', vol. V, luglio-dicembre 1947) ci sembra che sia questa una buona occasione per citare la prova ultima, sinora non adottata in circostanze tanto stringenti, della conoscenza sicura, e della approfondita ricerca compiutavi sopra, di almeno un'opera del Caravaggio da parte di uno dei maggiori spagnoli del secolo d'Oro: l'Orrente. Nel suo fortissimo dipinto raffigurante il 'S. Giovannino al fonte' n. 1117, della Gemäldegalerie di Vienna, poco noto nel complesso, nonostante la citazione del Mayer (*Historia de la Pintura Española*, Madrid, 1947, p. 306) e nonostante un brano di sorprendente potenza pittorica come la pecora accovacciata in primissimo piano, egli ha infatti interpretato, con geniale penetrazione, il 'S. Giovannino al fonte' del Caravaggio già nella collezione Bonello a Malta (reso noto recentemente dal Longhi, *Paragone*, n. 21, tav. 14, e in '*Il Caravaggio*' — Milano, edizioni Martello, 1952), serbandone persino la splendida trovata del getto d'acqua attinto a bocca sporta.

Per di più, le varianti apportate a quel pensiero caravaggesco, semibrano dedotte ad altre idee del maestro stesso: giacché la disposizione del braccio piegato ad angolo quasi retto e della forte mano posata in terra (non sulla canna, come nel quadro Bonello), deve essere stata regolata ancora su di un esempio del Caravaggio, del tipo dell'Oloferne nella 'Giuditta' di casa Coppi (*Paragone*, 19, tav. 5).

La constatata derivazione, appoggiata ai sintomi di una cultura

caravaggesca anche più vasta, permette, perciò, non solo di convalidare il riferimento al Caravaggio del dipinto maltese; ma, poiché nel percorso dell'Orrente il 'S. Giovannino' di Vienna prende luogo assai presto, certo nel tempo del primo periodo toledano che culmina con il 'Miracolo di S. Leocadia' pagato nel 1617, non impedisce di credere che il S. Giovannino del Caravaggio, se fu davvero quello rinvenuto fra la roba del Maestro a Port'Ercole e reclamato dal Viccrè di Napoli il 19 agosto 1610 (si veda Otis H. Green, in Burlington Magazine, giugno 1951 e Longhi, in Paragone, 21, pp. 33-34), passasse presto in Ispagna, fra Madrid e Toledo, e fosse visto e studiato per tempo dall'Orrente.

*Sul viaggio
romano del
Tanzio*

Eberhard Keil: una tela e una tavola.

Nell'assai folto gruppo di opere, ancora inedite, che vanno senza esitazione ricollegate a quella singolare personalità del Seicento già confusa con Antonio Amorosi ma poi identificata dal Longhi col danese Eberhard Keil, detto in Italia Monsù Bernardo ('La Critica d'Arte', 1938, pag. 121 e ss.), mi sembra necessario render subito noto queste due, appartenenti alla Galleria Pallavicini di Roma: non per l'eccellenza del loro risultato — pezzi bellissimi attendon di essere illustrati, come il 'Pifferaro e i giuocatori di carte' ultimamente a Londra presso la Galleria Hallsborough, o il patetico 'Ritorno dalla vendemmia' che verso il 1950 passò sul commercio romano — ma perché esse sono le sole produzioni del Keil sinora note la cui attribuzione al pittore, pronunciata in base alle induzioni del Longhi, trova conferma nei documenti di Archivio.

La prima è questa tela di cm. 96,6 × 134 raffigurante 'La cena in Emaus' /tavola 15/: evidentemente esemplificata su di un dipinto di Bernardo Strozzi (sì da poter essere considerata quasi una copia o meglio un esercizio condotto su di un prototipo non molto diverso dal numero 556 della Galleria dei Conti Schönborn a Pommersfelden, di cui redazioni analoghe, dovute piuttosto alla bottega dello Strozzi, sono nella Pinacoteca dei Cappuccini di Voltaggio e nell'Annunziata di Genova) essa presenta tutti i caratteri del Keil, sia stilistici che grafici e tecnici, persino quella tipica intonazione bruna e rossiccia dovuta al riassorbimento, da parte della preparazione, del pigmento cromatico, specie in quei tratti dove questo è composto senza elementi di biacca.

Quanto all'attribuzione, il nome di Monsù Bernardo era stato già pronunciato da diversi conoscitori, in piena indipendenza l'uno dall'altro; ma solo recentemente mi è stato possibile trovarne la conferma in un documento dell'Archivio di Casa Pallavicini, dove a pagina 81 verso del volume

Due opere
del Keil

A.5.18 — contenente un *Inventario dell'Appartamento Terreno del Palazzo* (cioè il Palazzo Rospigliosi-Pallavicini) redatto il 29 settembre 1754 — la tela è così menzionata: 'Un quadro di pal. 6 e 4... rappresent.e Gesù Cristo, che si fa conoscere alli due discepoli in Emaus. di Monsù Bernardo'. Altri Inventari, di cui il più antico è del 1713, citano l'opera ma senza fare il nome del suo autore; però l'identificazione fra il dipinto elencato nel 1754 e quello qui riprodotto è fuori dubbio, sia per la perfetta corrispondenza di soggetto, misure e paternità, sia perché non sono mai esistiti nelle raccolte Rospigliosi-Pallavicini altri numeri che possano dar adito a confusioni di sorta con questo.

Ma a chi, per esuberanza di cautela, volesse obiettare che il nome del Keil pronunciato nel 1754 può già stare sotto il segno di quella progressiva alterazione, nella conoscenza comune, dei tratti del pittore, alterazione che ha finito col prevalere cancellandone infine del tutto persino la memoria, è facile rispondere presentando un secondo dipinto, per il quale si ripete la conferma documentaria, come per la 'Cena in Emaus'; ma si ripete per via di una citazione di diversa fonte, dimostrando così che la fisionomia del Keil era ben viva nella Roma della seconda metà del Settecento. E infatti questa freschissima mezza figura di 'Uomo col fiore in mano' /tavola 16/ di conservazione insolitamente viva, perché dipinta su di una tavola di cm. 34 di diametro (e perciò immune da quella alterazione cromatica che impoverisce quasi tutte le tele del pittore) appartiene oggi alla Galleria Pallavicini, ma vi è entrata solo nella prima metà del secolo scorso, come indica un cartellino incollato sul retro, assieme ad un folto gruppo di opere (fra cui quasi certamente è la splendida 'Rissa' del Velasquez pubblicata sul primo numero di questa stessa Rivista) tutte provenienti da Casa Colonna; occasione del passaggio di proprietà fu il matrimonio di una Colonna con un Rospigliosi-Pallavicini. Ed anche in questo caso il nome del Keil, già pronunziato a prima vista da più di un critico, è confermato dalla citazione nel *Catalogo dei Quadri, e Pitture esistenti nel Palazzo dell'Eccellentissima Casa Colonna in Roma, coll'indicazione dei loro Autori* stampato a Roma nel 1783 (pag. 119, n. 906): 'Due Tondi... d'un palmo e $\frac{1}{3}$ di diametro, rappresentanti, uno, Figura con un Fiore di Monsieur Bernardo, l'altro Soldati: Copia di Salvator Rosa'. Se il secondo di questi dipinti è tuttora in Casa Colonna, il primo è invece identificabile con assoluta certezza con la tavoletta Pallavicini; come prova l'inoppugnabile passaggio

di proprietà, e come ho potuto verificare esaminando accuratamente tutti i dipinti esistenti nelle inesplorate e vastissime raccolte del Palazzo di Piazza Santi Apostoli, dove nulla è rintracciabile che possa anche lontanamente essere confuso col tondo del Keil citato dal Catalogo del 1783.

*Due opere
del Keil*

Entra così nella certezza storica l'identificazione del Keil, proposta dal Longhi più per via di acute intuizioni che per prove documentarie; e il suggerimento di ravvisare alcune delle opere raggruppate dallo stesso critico con quelle descritte sommariamente dalle fonti ha oramai a proprio vantaggio un numero di probabilità positive assolutamente decisivo. Era anzi necessario render subito nota questa precisazione specie dopo che un infelice articolo del Dott. E. Battisti (in 'Commentari', 1953, 2, pag. 155) ha tentato di riportare ad una fase paleozoica il problema Keil-Amorosi, ritornando alla confusione fra i due pittori. Ciò che più sorprende, è che il tentativo è stato effettuato con l'appoggio di nuove opere che sono una precisa conferma della distinzione proposta dal Longhi; ché le due tele della Pinacoteca di Deruta riprodotte alle figure 8 e 9 di quel saggio mostrano ancora una volta come il divario fra la fievole accademia dell'Amorosi e il mondo poetico del Keil — così evidente nelle opere riprodotte alle figure 7, 10, 11, 12 e 13 — in cui circola una linfa viva, affettuosa e talvolta sinceramente commossa, sia un divario di carattere morale, oltre che stilistico o di cultura.

Federico Zeri

APPUNTI

Pitture Olandesi 1470-1750 a Burlington House (1952-53).

Come dice già il titolo, l'esposizione voleva far conoscere al grosso pubblico dipinti olandesi tra la metà del '400 e la metà del '700, scegliendoli soprattutto tra quelli di collezioni private inglesi. Non, dunque, una raffigurazione meditata ed equilibrata dell'arte olandese, come fu quella della famosa mostra del '29, ma una congerie di cose buone e mediocri, sublimi e ordinarie si vedevano quest'anno a Burlington House. Se ne avvantaggiò il prestigio della pittura olandese? O ne divenne più chiara e pregnante la nostra rappresentazione dei valori 'senza tempo' di quell'arte? Sarebbe difficile crederlo. Noi siamo, s'intende, piuttosto diffidenti e insofferenti delle esposizioni che si propongono di

Pitture
olandesi
a Londra

mostrare soltanto dei 'capolavori', con la loro illusione di poter determinare d'ufficio ciò che *deve* essere considerato tale! Anche la tendenza della burocrazia museale di far la scelta *per noi*, di separare il 'buono' dal 'meno buono', l'incremento dato ai depositi, e simili, son tutte cose che stimolano semmai il nostro scetticismo. Vogliamo che il 'guardare' le opere, resti cosa attiva, e che non si estingua la capacità di replica per affidarsi al sentimento di bellezza del primo direttore di museo, fosse pure il più intelligente di questo mondo. Il nostro senso della qualità, la nostra capacità distintiva non possono che indebolirsi quando essi vengono continuamente provocati, e guidati da queste novità esteriori; e i musei che pretendono di non mostrare che dei capolavori (Washington, per esempio) rischiano di divenire più deprimenti e noiosi degli altri. Ma una mostra non è un museo e non può giustificarsi senza una scelta. A una mostra deve perciò precedere un serio lavoro intellettuale se si vuole in qualche modo far perdonare lo spostamento, spesso impietoso, delle opere d'arte. Questa volta, a Burlington House, ci si astenne da tutto ciò; ci si contentò di appendere seicentoquarantaquattro quadri, un grande Rembrandt accanto a un Wtewael, un magistrale Hals accanto a un Pieter de Putter o a un Hubertus van Ravesteyn, 'vooruit dan maar', come dicono gli olandesi. A tratti c'era da creder di assistere a una enorme e mai vista vendita all'asta. Chi rammentava ancora la mostra del '29, così ben pianificata e meditata, era difficile non scuotesse il capo e riflettesse melanconicamente sui 'nostri tempi'; non mancò chi si chiese se l'esposizione non s'ispirasse forse al titolo del romanzo di Graham Greene, *The End of the Affair*.

Non so del resto chi potrebbe criticamente informare sopra seicentoquarantaquattro dipinti, e trattenersi dalla tentazione di definirne alcuni, anzi piuttosto di in-definirli (com'è avvenuto nel 'Burlington Magazine' del febbraio scorso); posto che alle determinazioni negative si può, soltanto per pochi casi eccezionali, contrapporre una soluzione positiva. S'intende, poniamo, che il n. 83 non è un Rembrandt, ma neanche un Pieter de Grebber; che il n. 603 non è un Caesar van Everdingen, ma neppure un van Kampen, ecc. ecc. D'altra parte, dopo essermi deciso ad evitare lo Scilla del furore attributivo e disattributivo, voglio egualmente evitare il Cariddi della maniera moderna, parlando cioè di Cézanne, Monet e Pissarro, quando si tratta di Rembrandt, Hals e Vermeer.



13 - Antonio Tanzio: 'Circoncisione' (particolare)

Fara San Martino, Parrocchiale



14 - Antonio Tanzio: 'Circoncisione' (particolare)

Fara San Martino, Parrocchiale



15 - Monsù Bernardo: 'Cena in Emmaus'



16 - Monsù Bernardo: 'Uomo col fiore in mano'

Roma, Gall. Pallavicini

DESSANO IVS NATIONE YTALE & PATRIA
MEDIETATE. EXIMIVS MERITO APELLI CONPA
RADVS SVB ALMINE ET STIPENDIO NICOLAI ERAC
HVS DE NATIONIS PATRIE HAN CAMERARI
FABRIC HVS BASYLIC SASELV HOC VIRGINID
CATV IVI CH FINALIS ORDINE FIGVRATV ESPICVE
INSE VPIDVS Q IMORTALITATE VTRVSQ EFFIGIE
ATER Q LITTERARY HARV NATVRALITER NIRA EFFISI
ARTE ALEXANDRO VI PON SEDENTE E
MAÑO IIII IN PERAN NOS SALVTIS M
CCC TERIO VALEN DAS LANVARIAS

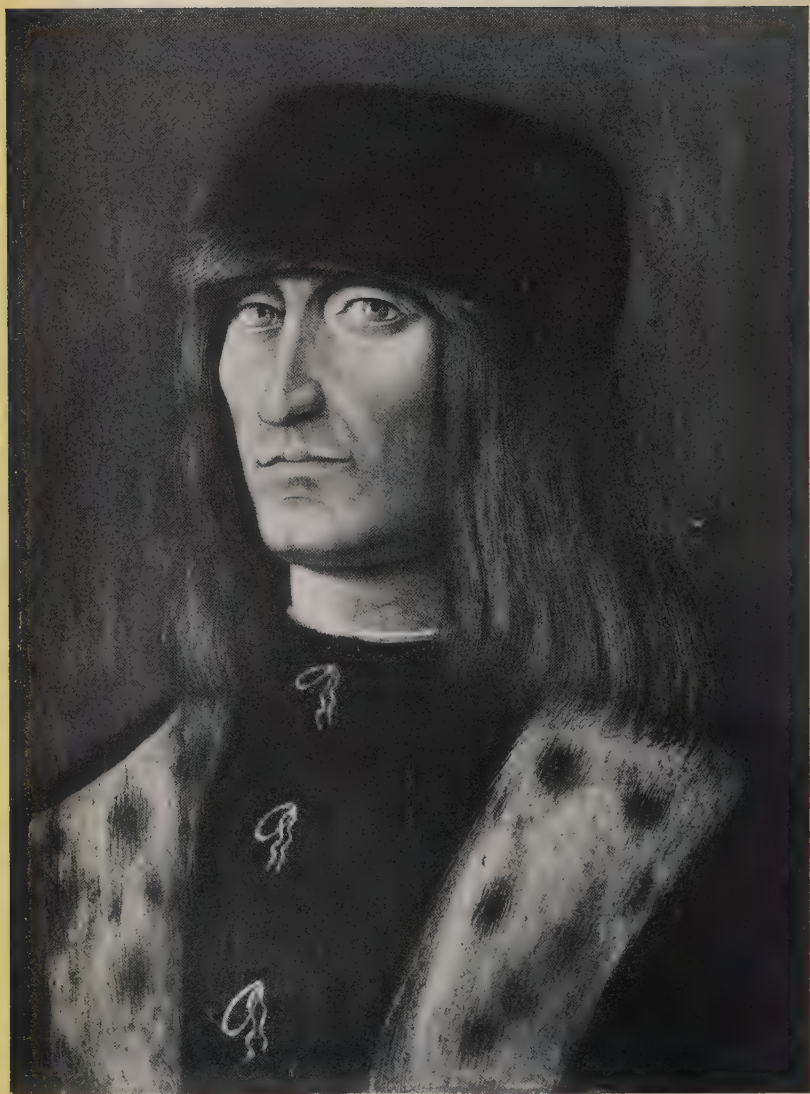


18 - Luca Signorelli: 'Autoritratto accanto all' Angelico'

Orvietto, Duomo



19 - Ignoto ottocentista? 'Il Signorelli e il Camerlengo'



20 - Luca Signorelli: 'Ritratto'

Gotha, Galleria granducale

Della pittura più antica delle provincie olandesi del Nord, soprattutto di Haarlem, Leyden, Delft e Amsterdam, il visitatore non poteva, alla mostra, rendersi conto preciso pur salutando con riconoscenza la presenza della tecnicamente illibata 'Deposizione' del 'Virgo Meister' venuta da Liverpool (n. 13); un quadro che nel contesto della pittura neerlandese suona quasi un po' ferrarese. (Insolita, la cesura a mezzo della composizione, ma caratteristici segni di riconoscimento del maestro sono, nel fondo, le colline a guisa di Luna Park).

*Pitture
olandesi
a Londra*

Una novità, credo, anche per gli iniziati, i 'Giocatori di carte' di Lucas van Leyden (n. 20), opera relativamente precoce del grande disegnatore e incisore, il cui sentimento per la luce e il colore si sviluppò soltanto lentamente; perciò un giusto gradino per poter poi apprezzare meglio la libera e pittorica versione della raccolta di Lord Pembroke. Il 'Cristo pietoso' di Geertgen (n. 3), venuto da Utrecht, mostra, se non erro, un fondo d'oro tardo (e perciò falso) che ne pregiudica l'effetto.

Una ricca schiera di dipinti intendeva di rappresentare (e fu in modo affatto inadeguato) la cultura pittorica olandese dell'epoca cosiddetta 'romanistica'. Non poteva, naturalmente mancarvi, all'inizio, il ritratto di giovane dello Scorel (?) venuto da Rotterdam (n. 1), brillante e festevole nel colore e nell'espressione. Ad un gruppo inaspettatamente folto di cose del Wttewael e del Bloemaert era poi affidato il compito di chiarire l' 'intermezzo' manieristico; col risultato sorprendente che il secondo appariva come autentico ritardatario, se, ancora intorno al 1630 (per esempio nel n. 31) rimane ancora fedele a uno stile paesistico 'ornamentale' già in uso quarant'anni prima; mentre la sensibilità coloristica del Wttewael mostra affinità con certi italiani sul tipo del Vanni, o di altri senesi del tempo.

Bloemaert, insomma, morto appena nel '51, e Wttewael nel '38, piuttosto chiudono un tempo che non ne aprano un altro. Mentre infatti il Bloemaert componeva codesti suoi idilli pastorali, variopinti e 'irreali', Rembrandt dava il suo capolavoro del periodo di Leida, già esaltato da C. Huygens, 'Giuda restituisce i denari' il cui originale, esposto col n. 37, soltanto pochi conoscevano. Il chiarimento del primo tempo di Rembrandt non è oggi ancora condotto a termine. Negli anni di Leida si deve indubbiamente far conto di possibili alti e bassi. Taluno dei quadri mostra una quasi barbarica

*Pitture
olandesi
a Londra*

crudezza di colori (si pensi ai 'Musicanti' che io stesso resi noti anni fa) mentre il dipinto che fu un tempo nella raccolta Sciuchin a Mosca (dove, ora?) del 'Tobias cieco con la moglie' (Bredius, n. 486) è modulato con grande dolcezza cromatica. Quanto all'attribuzione della 'Resurrezione di Lazzaro' (n. 44) sono costretto a mantenere una qualche riserva e trovo comprensibile la critica che è stata rivolta all'eterogeneo dipinto.

D'altronde non si potrebbe qui entrare in merito ad ognuna delle cose attribuite al grande maestro; che talune portassero a torto il suo nome è stato già rilevato da altri specialisti. Com'era da aspettarsi erano stati soprattutto i ritratti a trovar la via delle collezioni inglesi, ed esempi altissimi del genere erano qui il 'Ritratto della Madre' (n. 34), il 'Ritratto di Jacob de Gheyn III' (n. 126), il 'Ritratto di Clement de Jonghe' (n. 165), il 'Ritratto di un vecchio' (n. 172), il 'Ritratto dell'ammiraglio Tromp' (n. 175) che, nella sua gravità spirituale, è così affine al vecchio Franz Hals. Autoritratti straordinari, i nn. 171 e 180; ed esemplare d'eccezione il ritratto equestre grande al vero venuto da Panshanger. Ma l'Inghilterra può andar egualmente fiera di possedere la 'Atena' (n. 201) e l'Hannah e Samuel' (n. 114).

Franz Hals non era invece rappresentato sempre da opere altrettanto convincenti. Di fronte ai numeri 79 o 90, per esempio, non si può trattenersi da qualche esitazione circa l'autografia del maestro, e mentre il ritratto di Cambridge (n. 72), può valere come paradigma del tardo stile 'impressionistico' dell'artista, quello di donna (n. 137), ritrovato da poco, si presenta invece insolitamente equilibrato e grazioso.

Chi, ora, getti uno sguardo d'assieme sulla intera esposizione per venire in chiaro fino a che punto essa renda un quadro fedele della cultura pittorica olandese del '600, può giungere in breve alla constatazione principale che la 'natura morta' è stata trascurata giacché i grandi rappresentanti della tendenza (Kalf, van Beyeren, Pieter Claesz, Heda) non sono posti in valore, mentre i meno conosciuti (un Jan van de Welde, un Coorte, per esempio) sono raffigurati da pezzi piuttosto insignificanti. Ciò è più lamentevole perché proprio nella 'natura morta' gli olandesi dettero esempi insuperati (lasciando da parte chi abbia inventato quel 'genere'). Non soltanto venne allora scoperto alla pittura un nuovo territorio del mondo visibile, ma nella dedizione al semplice e nella sublimazione degli oggetti d'uso quotidiano, nella ri-

presa di frutta, cristalli e vario camangiare si manifestò il carattere specifico del genio pittorico olandese. Chi non tiene in conto il senso quasi religioso degli olandesi per la 'Oberfläche' difficilmente entrerà nel sacrario più interno della pittura olandese, quello del Vermeer. Non è neppure un caso che persino il celebrato pittor 'di genere' Metsu abbia dato un capolavoro proprio nell'ambito della natura morta (il quadro del Louvre); o che un pittore pressapoco sconosciuto, Pieter van Anraedt, abbia saputo infondere una insolita grandiosità e un poetico splendore in una composizione formata soltanto da una scodella di terraglia, una pipa e un boccale di birra (già nella raccolta Norris a Londra). E quasi si è spinti ad evocare per codeste occasioni i versi di Rilke: *'Reste tranquille, si soudain / l'ange à ta table se décide, / efface doucement les quelques rides / que fait la nappe sous ton pain'*.

Anche un'altra 'specialità' della pittura olandese, quella degli 'interni di chiesa' non era, nella mostra odierna, rappresentata a dovere. Eppure, anche in questo genere (fossero interni di chiese protestanti o di sinagoghe) dove veniva a porsi naturalmente un limite al compiacimento narrativo, talora quasi importuno, dei maestri olandesi, l'applicazione profonda al chiaroscuro, ai 'valeurs', al rapporto fra figura e ambiente, insomma ai pregi formali, riuscì ad esprimersi con forza particolare. Un Houckgeest, un van Vliet, un Emanuel de Witte, un Saenredam (il Morandi della pittura olandese) non son certo meno rilevanti e portanti di un Van Goyen o di un Pieter de Hoogh per coloro che intendono l'essenza dell'arte olandese e non vogliano fermarsi alla sua più gradevole e garrula periferia.

Nell'età dell'impressionismo (alla quale noi ancora apparteniamo) sembra sia ancora e soprattutto la rappresentazione del paesaggio a render la pittura olandese senza tempo e perciò 'attuale'. Rammentiamo che Fromentin non ricorda né Kalf, né Saenredam, ma Cuyt e Ruisdael.

Di tale arte paesistica l'esposizione trasmetteva una presentazione ricca se anche non punto completa. E per indicar subito le lacune: non era punto rappresentata la tendenza, decorativo-romantica, originatasi in Fiandra, dei Geel, Saverij, Coninxloo, alla quale si aggancia, com'è noto, Ercole Seghers, mentre, sul lato opposto, mancavano, e c'era di che sorprendersi, alcuni dei più avvincenti e anche storicamente più validi, italianizzati e 'Romei'. Che peccato non ci fosse da vedere qui neppure un paesaggio di Breenbergh, di Jan Both, di Esselens! E perché nulla di Ten Oever o di Cl. de

*Pitture
olandesi
a Londra*

Jonge, le cui opere rare ed originali si trovano proprio in raccolte inglesi? Fra i paesisti più grandi e più popolari erano naturalmente rappresentati Avercamp e Seghers (questi con due opere sconosciute), Dubbels e Cappelle, van Goyen e S. Ruysdael, Jacob Ruysdael e Hobbema, Albert Cuyp e Philip de Koninck, tutti con parecchie cose, talora anche belle e importanti, tal'altra di livello più scarso e persino dubbie. Meno soddisfacente appariva proprio la scelta dell'opera di Jacob Ruysdael la cui romantica sensibilità di fronte alla 'natura' impresso una traccia così profonda su tante generazioni di artisti, scrittori (si pensi a Fromentin) e 'conoscitori'. Si direbbe anzi che a Burlington House si abbia voluto porre l'accento piuttosto sulla interpretazione più gradevole, e più accessibile al vasto pubblico, di Albert Cuyp; le cui composizioni infatti, con quelle del Rembrandt, erano appese nella 'sala d'onore'.

Ma, a parte alcuni quadri unitamente sentiti e veramente poetici del suo primo tempo (nn. 327 e 351), la maggior parte dei paesaggi dorati degli anni fra il '50 e il '60, suonavano piuttosto come 'decorazione'. Sullo spinoso dilemma 'Calraet-Cuyp' non è certo il caso di soffermarsi qui, ma non si può tuttavia, anche all'ingrosso, rifiutarsi all'impressione che, a parte la grande capacità tecnica, Cuyp sembra restare in una specie di 'No man's land' e non riesce a porsi in alcun rapporto effettivo col 'motivo'. I suoi fondi mancano di nostalgia, non sono abitati da quella 'invitation au voyage' che sempre emana dai quadri di Claude, così spesso, e con troppa facilità, comparato al Cuyp.

Non erano infatti il Cuyp, né l'Hobbema, e neppure Jacob Ruysdael, ma proprio Philip de Koninck, con i suoi paesaggi 'piani', visti così in grande e con suggerimenti così profondi della infinità dello spazio, a destare la più forte impressione nella mostra di Burlington House. Egli non cerca, come il Cuyp, di illuderci di un falso paradiso.

Tornava anche strano incontrare alla mostra così poche 'Marine' e quadri 'litoranei' dei due Van de Velde, mentre fra i pittori di animali il Potter e soprattutto il multiforme, delicato e non abbastanza apprezzato Karel du Jardin erano rappresentati insolitamente bene. E, com'era da aspettarsi, trionfava il Van der Heyden con le sue vedute di città che già prevedono il 'Dixhuitième', mentre era trascurato l'assai più nativo Berckheyde.

Ma il suo 'climax' particolare (inteso, s'intende, dal punto di vista del grosso pubblico) la mostra lo raggiungeva forse

negli ambienti dove, fitti fitti, in guisa tutta 'vittoriana', e talora entro indicibili cornici dorate, erano riuniti assieme i 'capolavori' della pittura di genere olandese. La forza di richiamo che la 'Feinmalerei' sprigiona, la sorpresa ammirata davanti allo 'strascico di seta' sembra anche oggi più forte di ogni mutamento di moda.

E non che del Ter Borch e di Pieter de Hooch mancassero esemplari ben scelti della loro interpretazione più raffinata. Anzi, persino nelle cosiddette opere tarde del De Hooch (le quali spesso sorprendono per fiacchezza di disegno e colorito meno armonico) si coglieva qualche nota insolitamente fine, una musicalità che potrebbe forse trovare la migliore definizione come 'fin de siècle-Stimmung'. Quanto allo Steen, non ne mancava, s'intende, una ricca scelta, mentre, purtroppo, lo Sweerts era presente soltanto con un'opera, sia pure straordinariamente sottile e squisita come il 'Giovane Copista' (n. 533).

Nei due quadri del Vermeer (il n. 515 dalle collezioni reali e il 529 venuto da Amsterdam), il visitatore, sollevato da ogni aggravio narrativo e trasportato nella sfera della poesia, trovava finalmente la sospensione senza tempo di fronte al mondo visibile, visto a guisa di natura morta, di vita immobile. Un'altezza senza tempo dove si danno ritrovo Vermeer e Piero, a quel modo che forse s'incontrarono Antonello e Petrus Christus.

Vitale Bloch

Mostra di Luca Signorelli.

La Mostra di Luca Signorelli, che ha retto l'estate Cortonese, ed è ora a Firenze, ospite autunnale di palazzo Strozzi, palesa nella mente dei suoi ordinatori l'intenzione regolarmente celebrativa di un 'valore' che una non interrotta tradizione di critici e di biografi ci ha consegnato apparentemente certo e indiscutibile. Ma se tanto può nella determinazione di un giudizio di valore, il peso dell'altrui convincimento, ingrandito dal trascorrer degli anni, altrettanto forte e determinante è il mutare di quelle condizioni storiche che, di quel giudizio, sono alla base. E la cultura d'oggi, tesa in una ricerca di soluzioni al premere di una complessa problematica umana e morale, non può fiduciosamente accettare la pacifica asserzione di un artista che, partecipe della crisi fiorentina della seconda metà del Quattrocento, esaltando un uomo tutto senso e fisicità, superbo dei suoi muscoli dilatati, schematico nella sua massività pseudo-epica, denuncia una insufficienza morale, irreparabile perché di costituzione. Seguendo passo a passo il suo svolgersi, quale ci viene attestato dalle opere giunte sino a noi, e individuando le componenti, tante e complesse, della sua cultura, la sua aggiunta personale ci appare sempre più sminuita, il suo apporto circoscritto in un ambito strettamente provinciale.

*La mostra
del Signorelli*

Luca Signorelli nacque con ogni probabilità sullo scorcio del quinto decennio e la sua prima opera certa e documentata è l'affresco della torre comunale di Città di Castello, raffigurante la Vergine col Bambino tra i Santi Girolamo e Paolo: eseguito nel 1474, giunge a noi in stato frammentario, leggibile soltanto nella massa semplice e calibrata del busto di San Paolo (ora, purtroppo, malamente restaurato), che attesta ad evidenza di una adesione del Cortonese al fare solennemente epico di Piero di Borgo. Ma già il rigore meditatissimo della sintesi franceschiana è intaccato dall'insistere della linea che precisa e definisce: e, pur diversificandosi, non può esimersi da un certo scadimento qualitativo. Il secondo pezzo esposto alla Mostra è la bella 'Annunciazione' di Casa da Monte presso Gragnone, ora in San Francesco ad Arezzo: scoperta e pubblicata dal Salmi nella 'Rassegna d'Arte' del 1916, venne tosto riferita alla fase giovanile del Cortonese, attribuzione inerzialmente accettata da tutta la critica, fatta eccezione del Venturi, che genericamente la qualificava di scuola, e, recentemente, del Longhi, che, non certo per deprimerla, l'ascriveva a Bartolomeo della Gatta. Ed è su questo nome ignoto ai più che bisogna puntare. Ponendolo al séguito del Signorelli, considerandolo un di lui traduttore, pur 'delicato e fine', non si poteva certo cogliere la squisitezza, tutta lirica, della sua voce, dimessamente, quasi umilmente intonata; non si poteva certo valutare la portata umana della sua meditazione, intima e accanita, la serietà del suo impegno morale che, pur tra dubbi e inquietudini, mai gli venne meno. Sola via alla giusta comprensione di quella che è una delle 'persone prime' nella seconda metà del Quattrocento, è una diversa impostazione, d'inizio, del problema dei rapporti Bartolomeo-Luca. Non è caso, anzitutto, che gli affreschi di Loreto — il complesso figurale di più alta qualità che il Cortonese dipingesse mai —, venissero riferiti dal Vischer e dallo Steinmann alla collaborazione Bartolomeo-Luca: infatti, anche se il monaco non partecipò di fatto all'impresa, riman certo che il Signorelli tenne conto dei suoi modi stilistici a placare la costante magniloquente ossessione della massa plastica. L'opera di Loreto attesta inoltre i contatti che il Cortonese ebbe a stringere con diversi ambienti vitali: quello urbinato, vera e propria officina, che meticcchiava nell'opera italiani e stranieri, Piero, Melozzo, Bramante (le sollecitazioni e l'influenza che esercitarono su Luca questi due ultimi, così intimamente legati, non sono state per solito dovutamente considerate, ma sono, per il ciclo di Loreto, la maggior componente culturale), Berruguete, Giusto di Gand; e quello fiorentino, Antonio del Pollajolo, per primo: contatti che dovevano datare da diversi anni, se ci appaiono qui già rimeditati e filtrati al vaglio di una sensibilità già fatta persona. Al medesimo torno di tempo ('79-'80 c.) appartengono pure la 'Flagellazione' e la 'Madonna del latte' della Pinacoteca di Brera, che ripropongono gli stessi temi. Nel primo scomparto (costituivano probabilmente un 'insieme') l'impianto spaziale si svolge a grande fatica; ché il pavimento della nitida sala, squisitamente erudita, urbinata, s'imbarca in malo modo e il trono par pencolare incerto. Ma l'opera s'affida tutta allo snodarsi sapiente della linea, che pur non tiene lo scatto improvviso, attimale, del Pollajolo, coinvolta com'è dalla luce, chiara e trasparente, intenta ad addolcirne in delicati trapassi la tendinosa tensione. E meglio questo modulo stilistico si riscontra nella 'Madonna del latte', e ancora nel bellissimo affresco della Sistina, a Roma, raffigurante la promulgazione della legge e gli ultimi giorni di Mosè: per la qual fatica il Cortonese molto ancora dovette alla assidua collaborazione di Bartolomeo della Gatta. Ma dove Luca pienamente realizza la sua sigla poetica, scaturente dal calibrato rapporto linea-massa-luce, è nella pala

Vannucci di Perugia, del 1484. Dopo quest'opera capitale, ed essendo forzatamente assenti la 'Sacra Famiglia' della collezione Rospigliosi, la 'Circoncisione' della National Gallery, e la 'Educazione di Pan' del Museo di Berlino (a quanto pare perduta), alla Mostra si assiste al lento fatale cadere del Cortonese che man mano rallenta l'implicazione umana al fatto rappresentato, ristagnando entro uno schema figurale, che solo apparentemente sa la grandiosità e la monumentalità, non essendo sostanziato da una altrettanto solida struttura morale: fa degli interpreti tanti giganti in cemento armato che urgono con l'imminenza della loro massività, costringe lo spazio ad esaltarli con la partitura architettonica e col paesaggio che ne guidano la prepotenza, e soffoca la luce in nome di una plastica esuberante ottenuta a mezzo di un arido chiaroscuro. Questo trapasso lo possiamo cogliere in un breve volger di tempo, confrontando tra loro la pala Vannucci di Perugia del 1484 e la pala Belladonna di Volterra del 1491: solamente sette anni, ma pur sufficienti a dirci l'involutione che andava subendo quegli che si era presentato sulla scena della pittura italiana nella seconda metà del Quattrocento, come uno degli interpreti più vivi.

*La mostra
del Signorelli*

Del diagramma discendente del Cortonese sono alla Mostra non pochi numeri: oltre la già citata pala Belladonna, l'Annunciazione' di Volterra, la 'Natività' di Napoli, il 'Martirio di San Sebastiano' di Città di Castello, la 'Natività' di Torino, per dire di quelli principali. La 'Madonna col Bambino e due Santi' della Galleria Palatina di Firenze, pur tra gli spessi veli di sporcizia che l'opprimono (questa poteva essere l'occasione buona per ripulirla), lascia intravedere una qualità genuina, pertinente, con verisimiglianza, ancora al nono decennio; il gonfalone di Urbino, interamente autografo, ordinato nel '94, fu probabilmente eseguito, come suggerì il Berenson, nel secolo nuovo. Ma ecco che, dopo le fatiche di Monteoliveto, si giunge alla pala Bichi, dipinta nel 1498 per la Chiesa di Sant'Agostino in Siena, la cui qualità si può intuire alla Mostra solo attraverso uno scomparto di predella, che gli altri elementi, maggiori e più importanti, non sono giunti: è pur facile constatare che il discorso del Signorelli, ora fittamente accentato, teso alla ricerca di ritmi mossi, concitati, eteroclitici, tiene dei modi del cosiddetto 'Maestro di Griselda' (che continua in circoscrizione senese il fare di Bartolomeo della Gatta), condividendone, se pur per un momento, la morale inquietudine e l'eccentricità dell'atteggiamento mentale. Ma su questa strada, minata dal tarlo del dubbio, del travaglio, della disperazione, il fiero Cortonese non si sentì di proseguire; gli affreschi di Orvieto sono, di questa posizione, la smentita ufficiale, anche se l'influenza del cosiddetto 'Maestro di Griselda' si riconosce in certe abbreviature e ritmiche flessioni nelle 'grisailles' e in tutta l'opera un riecheggiamento, se pur mascherato, della cultura degli 'Appartamenti Borgia'. Gli anni di poi furono di magra per il Signorelli che a stento riesci a ricucire in dignità immagini mille volte pubblicate: ma avendo un certo ingegno critico, s'avvide della sua decadenza, anche perché le ordinazioni non fioccarono più che dalla provincia, e in disperazione tentò di recuperare i modi certi del suo primo maestro, Piero della Francesca, interpretandoli in chiave di narrazione popolaresca (confronta gli affreschi di Morra che il Venturi credeva giovanili); la meschinità del raggiungimento lo dissuase però dal continuare. Nel '12, quando pubblicò la 'Comunione degli Apostoli' di Cortona, in cui aggancia, in un ultimo tentativo di rinnovamento e di adeguamento, il classicismo raffaellesco, poté suscitare qualche sorpresa; ma il fatto non ebbe seguito rilevante. E il resto è silenzio.

Al catalogo nuoce la mancanza di un registro, l'intonazione critica

*La mostra
del Signorelli*

piuttosto arcaizzante, e, se pur rara, qualche dimenticanza: a proposito dei sei Santini nei pilastri del 'Battesimo' di Arcevia, ad esempio, mentre è riportata la cauta apertura del Cavalcaselle, è scordato invece che già il Berenson li elencava giustamente come opere di Francesco di Gentile, sebbene ciò non risulti dal recente scritto del Prof. Salmi ('Commentari', n. 2, 1953) dove la giusta attribuzione è ripetuta.

Si aggiunga, a integrazione della vicenda critica della 'Madonna col Bambino' già Benson, ora del Metropolitan Museum di New York, che già nel 1930 (*Das Unbekannte Meisterwerk*, Berlin, n. 14), una nota di un collaboratore italiano di quel volume la collocava bene addentro nel primo decennio del Cinquecento, rilevandone i modi classicheggianti raffaelleschi. Infine, la testa in profilo che il Vasari ci squaderna a inizio della 'Vita' di Luca come veridica effigie del pittore, altri non rappresenta che Vitellozzo Vitelli, la cui immagine è desunta dal noto ritratto della Collezione Berenson, ribaltata, naturalmente.

Alberto Martini

Dubbi su una 'tegola' (o su un 'mattone') alla Mostra del Signorelli.

I ferrati ordinatori della Mostra del Signorelli, aperta prima a Cortona, ora a Firenze in Palazzo Strozzi, hanno scelto a stemma ed impresa della studiosa manifestazione, quella interessante 'tegola' (anzi 'mattone', come or ora ha rettificato il Professore M. Salmi nel recentissimo volume sul maestro) che, nel Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto, pretende rappresentare il Signorelli stesso accanto al camerlengo della Chiesa; l'ordinatore cioè di quei celebri affreschi, che, più d'ogni altra opera, contribuirono a mantenere al più alto grado la fama dell'artista di Cortona; da quando il Vasari affermò che in essi era stato il primo avvio a certi tratti michelangioleschi nel 'Giudizio Finale' della Sistina.

Da molti anni non ero risalito ad Orvieto e devo dire che nel rivedere a Firenze quella 'tegola' (o quel 'mattone') sono rimasto prima sorpreso, poi deluso, interdetto. Non rammentavo che i due busti fossero così 'piccini'; formato troppo minuto, cioè, per ritratti nati a quel modo e non già strappati dallo sfondo di un testo più ampio. Non mancherà qualcuno a citarmi, a guisa di confutazione, il ritrattino Johnson; ma l'obiezione è già scontata perché proprio quello non è che un frammento distolto dal secondo piano di qualche maestoso avvenimento sacro al quale il giovinetto stava assistendo; e mi dà ragione più che mai.

L'osservazione si affianca ad altre, abbastanza ovvie, sugli aspetti formali del dipinto /tavola 19/. Che i due messeri siano dipinti 'a buon fresco' su un intonaco abbastanza spesso che ha preventivamente rivestito la superficie della tegola (o del mattone) nessun dubbio; ma, come è noto, da un 'buon

fresco' non è lecito trarre constatazioni tecniche ineccepibili di vero o di falso; bastando, tutt'al più, rammentare che di tale condizione di privilegio i falsificatori non hanno certo mancato di prevalersi. Ma v'è da osservare ben altro. Primo: la stesura è troppo lieve e liquida per due ritratti di primo piano; disinvolta, ma evasiva; assai meno corporosa, per esempio, di quella che il Signorelli ha dato al suo autoritratto certo [tavola 18] nel contesto degli affreschi orvietani e precisamente sull'angolo sinistro della lunetta con la 'Predicazione dell'Anticristo'. Proprio quel confronto ci fa subito avvertiti che il Signorelli della 'tegola' (o del 'mattone') è tratto, per quanto disinvoltamente, da quello del brano murale; ciò che il Signorelli non avrebbe punto avuto bisogno di fare, conoscendosi fin troppo bene. Con che solidità d'aggancio il Signorelli del grande affresco sul muro vero si accompagna al collega domenicano, dove cercò di divinare i tratti di chi pure non aveva mai conosciuto de visu e cioè il Beato Angelico (suo predecessore in quel ciclo murale iniziato circa mezzo secolo prima) è abbastanza evidente per aumentare i sospetti sulla legatura quasi nulla, nella 'tegola' (o nel 'mattone'), fra il 'tre quarti' di 'Luca' pittore e il mero profilo del capofabbricere 'Nicolaus'; che pure era lì, ad Orvieto, a gratuita disposizione dell'artista per qualunque eventuale positura. Una cesura stilisticamente inefficiente, perché proveniente da due opposte tradizioni di stile: 'Luca' desunto, per quanto si poteva, dai robusti piani girevoli del Signorelli (per esempio quelli ottenuti, tra l' '80 e il '90, nel ritratto del Museo Granducale di Gotha [tavola 20] che si sarebbe rivisto volentieri alla Mostra, non ostante l'attribuzione diversa del Berenson); 'Nicolaus' invece, aggrappato alle profilature 'neo-lineari' del Botticelli tipo ritratti di Lorenzo e Giuliano de' Medici (a parte la berretta che qui non incapa).

Così, all'analisi stilistica, la resistenza della 'tegola' (o del 'mattone') si prova assai più debole di quanto ci si sarebbe attesi, di fronte all'accettazione unanime della critica moderna dal Cavalcaselle (1866) ad oggi.

Anche a rammentare che nello schieramento critico di un secolo i nomi che veramente pesano possono sempre contarsi sulle dita di una mano, la cosa dà a riflettere. E, trattandosi di un oggetto appartenente alla fabbriceria di un edificio insigne e gelosissimo della propria lunga documentazione, si vorrebbe giurare che la 'storicità' di esso fosse pacifica ab antiquo. Probabilmente è qui che la buona fede

*Una tegola
e il Signorelli*

*Una tegola
e il Signorelli*

anche dei migliori fu sorpresa da un istante di rilassatezza e di disattenzione filologica giacché quando poi si tenta di recuperare la storia della 'tegola' (o mattone) al di là del non lontano 1866, non si trova più nulla; nulla affatto.

Ora si pensi che, sempre per via della già rammentata e sonora citazione vasariana la fama del Signorelli fu una delle poche a non subire eclissi anche in tempi meno versati in intelligenza preraffaellitica e che, pertanto, un ritratto del celebre precursore di Michelangelo, di proprietà del Duomo di Orvieto, avrebbe costantemente eccitato la memoria e la penna dei biografi e dei viaggiatori, dal '500 all'800. E se per il Vasari, nelle incisioni delle sue *Vite*, fu difficile, data l'altezza degli affreschi, cavare i tratti del Signorelli dalla vera effigie immessa nella lunetta dell'Anticristo; ci si può chiedere perché dunque non si servisse della 'tegola' (o del 'mattone') invece che del profilo derivato da uno dei supposti Vitelli (oggi nella raccolta del Berenson, ed esposto alla Mostra). O, con un salto di un secolo e mezzo: perché mai, nel 1667, il camerlengo che intendeva onorare, 'sebbene in ritardo' (*quamvis serum*) la memoria del Signorelli, non prese nota che già esisteva nella 'tegola' (o nel 'mattone') del Duomo il viso del grande pittore con tanto di scritta memorativa ed ampiamente elogiastica? Di questa anzi parleremo fra poco. Seguiamo per ora lo storico viaggio, rilevando che la strada continua ostinatamente deserta. Sulla fine del '700, il primo libro, così precocemente filologico, sul Duomo di Orvieto, quello del senese Della Valle, dove riappaiono persino i documenti originali relativi ai celebri affreschi, nulla sa della 'tegola', che pure avrebbe dovuto, anche per via della scritta, aver luogo fra i documenti veri e proprj; e nulla ne sa il contemporaneo Lanzi. Scoppiano poi il purismo, il neoprimitivismo dei nazareni ed affini, da Ingres a Mottez, da Cornelius a Overbeck, nella pittura; dal d'Agincourt al Rumohr al Rosini al Kugler, nella storia; e la fama del Signorelli ha — fra codesti artisti e critici — una ripresa più violenta di quella d'ogni altro quattrocentista italiano; ma la 'tegola' (o mattone che sia) sembra restare ignota a tutti costoro; e persino al Burckhardt nella prima edizione del celebre Cicerone, che è del '55.

Una data da ricordare sull'argomento mi par quella del 1857, anno in cui il camerlengo Piccolomini-Adami fa costruire la nuova ala dell'edificio dove viene convenientemente allogato il ricco materiale artistico dell'Opera del Duomo; ed è in questo nuovo museo che il Cavalcaselle (1866)

vede per la prima volta la 'tegola' (o il 'mattoncino'), seguito subito dopo dal Guardabassi (1872), dal Vischer (1873 e 1879) e dalle nuove edizioni del Burckhardt aggiornate dal Mündler e dal Bode; donde le citazioni che si ripetono fino ai nostri giorni. E tutti, per quanto sembri incredibile, citano l'oggetto 'bona fide' senza mai rilevare che esso è, per così dire, senza storia. L'unico che sembra volerne dare uno spunto è il Vischer, il quale, nella sua celebre monografia del '79, afferma che la 'tegola' (o il 'mattoncino') era in origine collocata nella cappella stessa del 'Giudizio'; ma perché la notizia è indotta, come vedremo, dal tergo della 'tegola' stessa (o del 'mattoncino'), e cioè dalla epigrafe, la cui autenticità il Vischer non si cura di accertare, sembra ancora trattarsi di una involontaria petizione di principio. In confronto alla ingenua certezza del Vischer è invece interessante rilevare che, nel 1883, quello stesso Piccolomini-Adami che aveva fatto costruire il Museo ed era probabilmente il più idoneo a dirci qualcosa di più sulla provenienza dell'oggetto, lo cataloghi al n. 12 con le parole: 'Ritratto del Signorelli e del Camerlingo d'allora Nicolò Angeli con la data 1503, eseguito a fresco su terra cotta, forse da lui medesimo'; un *forse* che basta per porre in dubbio sia l'autografia signorelliana del dipinto, sia l'autenticità della scritta che occorre adesso leggere senza prevenzioni; dimenticando, almeno pro tempore, le distinzioni d'arte e di stile. Per controllo del lettore ne diamo addirittura la riproduzione fotomeccanica /tavola 17/.

Dice dunque l'epigrafe che: LUCAS SIGNORELLVS. NATIONE YTALVS. PATRIA CORTONESIS. ARTE PICTOR EXIMIUS. MERITO APELLI CONPARĀDV. SVB REGIMINE ET STIPENDIO NICOLAI FRACH. EIVSDE NATIONIS PATRIE VRBEVETANE. CAMERARII FABRICE HVIVS BASYLICÆ. SACELLV. HOC VIRGINI DICATVM JVDICII FINALIS ORDINE FIGVRATV. PSPICVE PINSIT. CVPIDVSQ IMORTALITATIS VTRIVSQ EFFIGIĒ ATERGO LITTERARV HARV NATVRALITER MIRA EFFISIT ARTE. ALEXANDRO VI' PON. MAX. SEDENTE. ET MAXIMIANO. IIII. INPERANTE ĀNO SALVTIS M'. CCCC'. TERIO KALENDAS JANVARIAS.

Tale scritta, prima scalfita nell'intonaco ammannito anche su questo lato, è poi ripassata a pennello di nero, che, secondo il Vischer, è lo stesso usato dal pittore nel dipinto sull'altra faccia. E sia pure, dato che ciò non risolve il nodo della questione. Non sta a me giudicare qui a fondo della consistenza paleografica e linguistica di un testo che, per l'anno 1500 e nella pompa umanistica dell'intenzione, sembra, ad occhio e croce, di giacitura e di ductus alquanto incerti. Anche

*Una tegola
e il Signorelli*

Una tegola
e il Signorelli

senza volersi fermare su certe particolarità ortografiche fuori tempo (*comparandus, inperante*); o sui segni di abbreviazione sregolati o mancanti (*terio* per *tertio* ecc.), maggior sorpresa reca, in un documento pittorico strettamente regionale, l'indicazione, più che superflua, del *natione ytalus*; ripetuta addirittura anche per il fabbricere; un uso che sarebbe ammissibile se la scritta riguardasse affreschi eseguiti dal Signorelli fuori d'Italia; non qui dove si afferma esplicitamente di parlare, a scopo memorativo, dallo stesso famoso 'sacello' orvietano dov'erano i celebri affreschi, e dove anche la 'tegola' (o il 'mattoncino') dichiara di trovarsi.

E qui giova indicare un'altra anormalità per così dire 'ottica' dell'oggetto. La scritta è bensì a tergo delle due figure, ma non nello stesso senso, anzi, rispetto ad esse, capovolta. Perché mai, dato che, per il suo fine di elogio e di memorandum, essa esigeva di restare stabilmente in vista? Posto che l'oggetto fosse lasciato 'a giorno' (cosa già insolita) sarebbe stata addirittura necessaria una sospensione, dirò così, 'cardanica' di cui non è traccia. O non era più semplice vergar la scritta nel senso giusto e poi applicare un perno su uno dei lati brevi in guisa che l'oggetto potesse volgersi come un foglio di album? Scherzi a parte, la curiosa escogitazione sembra cavata dall'uso arcaico dell'inversione tra dritto e rovescio nella tradizione numismatica; assimilazione archeologizzante assai strana nell'anno 1500, almeno se applicata a un così pesante oggetto; e da rendere sempre più ostico immaginare dove mai quella tegola (o mattoncino) potesse aver luogo nella cappella; e che cosa ci stesse a fare dato che l'effigie del Signorelli era già ben in vista in altro luogo degli affreschi famosi. Neppure come targhetta d'ingresso nel 'sacello' ad uso dei visitatori (ciò che non credo usasse a quei tempi!) avrebbe reso servizio, per il capovolgimento della scritta; la quale, ad ogni modo, superata cioè la difficoltà di lettura, avrebbe certamente risparmiata la fatica e l'inesattezza al fabbricere del 1667, quando, nel lamentare che nella cappella non fosse mai stato alcun ricordo epigrafico in lode del grande pittore, si sforzava di ripararvi.

Ma questa ambiguità della funzione dell'oggetto, già grave, è ancora cosa da poco in confronto al crollo che si produce non appena si avvicinano le attestazioni di fatto contenute nell'epigrafe ai documenti autentici, per buona sorte ancora esistenti, sul ciclo pittorico di Orvieto. Non voglio neppure incrudelire sulla citazione di un impe-

ratore, anzi 'imperatore', Massimiliano (anzi 'Maximiano') *Una tegola e il Signorelli* quarto che per verità non risponde nella storia; e che, anche a crederla un 'lapsus calami' per Massimiliano primo, sarebbe più plausibile in un affresco del Dürer a Norimberga, che in uno del Signorelli a Orvieto. E c'è di più serio ancora. Il camerlengo vi è citato come Niccolò Franceschi: ma nei documenti veri egli è sempre e soltanto Niccolò d'Angelo. Cognome già formato invece di patronimico? Vorrei ammetterlo, ma si è che è balordo anche quel che vi si afferma di Niccolò nei suoi rapporti coll'artista. Giacché non è punto vero che gli affreschi siano stati tutti condotti sotto il suo 'regime e stipendio'; cosa già impossibile per la vastità dell'impresa, dato che il camerlengo durava in carica un anno soltanto. Il Signorelli anzi stilò il primo contratto nel 1499 col camerlengo Placido Oddi; il secondo nel 1500 con Niccolò d'Angelo; quanto allo stipendio continuò a riceverlo nel prosieguo dei lavori almeno fino al 1504, dai camerlenghi successivi, che furono Tommaso Clementini e Teodorico Febei. Ma allora che cosa pensare della data 30 dicembre 1500, segnata nell'epigrafe e da cui risulterebbe che a quel punto il Signorelli aveva già sostanzialmente concluso il ciclo gigantesco dei 'Novissimi'? È bensì vero che, nell'epigrafe, la data venne dapprima letta 1503 (un anno nel quale Niccolò non era neppur camerlengo!), ma, sulla lezione 30 dicembre 1500 (il 'tertio' deve infatti connettersi alle 'Kalendas' che seguono) non può sorgere dubbio; e allora, ripeto, che cosa pensare di tutto l'imbroglio se dai documenti risulta chiaro che a quella data gli affreschi delle pareti, lungi dall'esser finiti erano poco oltre l'inizio?

Non è qui luogo a riferir per esteso quelle carte, bastando rammentare come cosa certa che il lavoro delle volte (iniziate, com'è noto, dall'Angelico) durò dall'aprile 1499 all'aprile del 1500; mentre il disegno per le 'storie' vere e proprie delle pareti non fu presentato e accettato che alla fine d'aprile di quell'anno. Chi ha a mente le dimensioni vastissime della cappella e ha qualche pratica delle esigenze stagionali degli affreschi, sa bene che l'opera immane non poteva esser gran che inoltrata al 30 dicembre del 1500. Questo anche a parte il fatto, pur esso documentato, che le feste natalizie degli anni in cui i lavori durarono, il Signorelli, 'patria cortonensis', solea passarle a casa sua (vi era infatti ancora il 19 gennajo 1501); ciò che dà un ultimo ritocco di eleganza alla novella, ormai trasparente, della 'tegola' (o 'mattone') affrescata dal Signorelli ad Orvieto il 30 dicembre 1500, soffiandosi sulle dita...

*Una tegola
e il Signorelli*

Dopo aver così constatato che la scritta è certamente apocrifa, resterebbe ancora da sperare che tale constatazione non coinvolga di necessità anche l'affresco sull'altra faccia della tegola (o del mattone). Ma è possibile disimpegnare le due parti? Le osservazioni stilistiche condotte sui due ritratti già non c'invogliavano al tentativo; ed ora anche meno la considerazione che, ove i due ritratti fossero autentici, resterebbe poi durissimo spiegare perché a tergo di essi, 'veri', si dovesse vergare una scritta 'falsa'. Se davvero quei due ritratti erano emersi 'bona fide' dai residui accantonati nelle alterazioni (non gravi ma che pur non mancarono) entro la cappella famosa, non vediamo perché i fabbricieri del Duomo, all'atto del ritrovamento, non dovessero limitarsi ad apporre sul tergo un modesto ricordo testimoniale del fatto avvenuto, invece di permettere (e a chi mai?) l'apposizione di un'epigrafe piena di frottole; e il cui intento (una volta riconosciute la falsità) sembra più presto quello di avvalorare, sull'altra faccia, la genuinità dei due ritratti. E Dio sa se non ne avevano bisogno.

Va così perduta quasi ogni speranza che le due facce della tegola possano aver avuto una storia di dimensione diversa; e perché s'è visto che la nascita della scritta non rimonta troppo in là nel tempo, forse che una ricollocazione più esatta nel clima mentale in cui poté nascere potrà meglio chiarirci sul significato 'storico' dell'intero oggetto, anche se tutto falso.

Nella storia secolare delle falsificazioni — astraendo dall'aspetto morale dell'inganno a fine pratico — v'è pure sempre qualche buon tratto di storia del gusto che varrebbe la pena di rievocare. E non v'è dubbio intanto che l'atteggiamento più tipico di confusione tra vero e finto, tra antico e moderno, tra desiderio di capire il passato, un certo passato, e l'illusione di saperlo addirittura 'rifare' fu quello del romanticismo. Non c'è, in principio, nessun divario mentale tra un Viollet le Duc (o anche un odierno soprintendente ai monumenti) che fa 'di restauro' pezzi non più esistenti di architettura o di scultura di cattedrale e un falsificatore di 'primitivi', sia esso un purista o un nazareno o un preraffaellita romantico; e il termine romantico è anzi comprensivo per tutti. Giacché non è dubbio che questo fu il periodo vero del 'gusto dei primitivi', con che s'intendevano, per l'Italia, quasi tutti i quattrocentisti. L'apologetica signorelliana dalla lettera di Cornelius a Overbeck (1813) fino al libro del Vischer (1879) delimita assai bene il tratto di tempo dove

quel gusto cresce e vigoreggia e dove può esser nata la famosa 'tegola' (o 'mattoni'); soprattutto quando si tenga in vista il fanatismo per il 'buon fresco' di cui il Signorelli era stato uno dei più alti esponenti. Ma, per stringere più d'avvicino le eventualità del caso particolare, non dimentichiamo che la storia palese del difficoltoso oggetto comincia proprio in questo periodo. Per quel che ho potuto recuperare, la prima citazione di esso — come ho già detto — è nel 1866 da parte del Cavalcaselle; ma è probabile che, non ancora citata dal Burckhardt nel *Cicerone* del '55, la tegola si insinuasse all'apertura del Museo dell'Opera, avvenuta nel 1857 o poco dopo. E perché ciò avvenisse senza strepito, quasi alla chetichella, mi pare anche verosimile avesse già passato un certo tratto di esistenza clandestina da servire per una decente, preventiva stagionatura. Vogliamo concederle da dieci o vent'anni di 'sosta'? Ci troveremmo allora verso il 1845, e questa data potrebbe essere luminosa. Giacché fu proprio in quell'anno che due 'primitivisti' tedeschi, il Bolte e lo Pfannschmidt — quest'ultimo allievo del Cornelius — spinsero il loro entusiasmo per il Signorelli al punto di offrirsi d'eseguire a proprie spese il restauro dei celebri affreschi di Orvieto. Il loro desiderio venne esaudito e non v'è dubbio che, sui ponti appositamente innalzati, i due pittori avessero agio di approfondirsi nella tecnica del 'buon fresco', e di quello del Signorelli in ispecie; non essendo neppure escluso che vi si addestrassero anche meglio con qualche esperimento personale; intonacando, per esempio, e poi affrescando con disinvoltura qualche 'tegola' (o qualche 'mattoni'). In tutto questo, nulla di strano, o di grave; e neppure di condannabile per quanto era dell'esercitazione tecnica.

La verosimiglianza dell'ipotesi trova appoggio nel richiamare che, nella 'tegola' (o nel 'mattoni'), alcuni passaggi del ritratto di Luca sono innegabilmente (se pur liberamente) desunti dall'esemplare autografo dell'affresco murale; ciò che (non esistendo ancora la fotografia) non era da ottenersi che avendo *vicino* all'occhio l'originale stesso; proprio la speciale comodità di cui soltanto un restauratore può godere sull'alto dei ponti, lungi da occhi indiscreti. Su questa via si comprenderebbe anche meglio perché, lì accanto, il 'Nicolaus', privo di esemplare 'vicino', sembri tanto più generico, e senza spessore.

A tener in vista la delicata ipotesi concorrono del resto, a questo punto, anche alcuni tratti della scritta tergale (in tal

*Una tegola
e il Signorelli*

Una tegola e il Signorelli caso confermando l'inscindibilità del problema). Tutte le anomalie ortografiche, o d'uso, o di formula, di cui s'era già fatto cenno; l'indicazione superflua della nazione per l'« ytalo » Signorelli; e persino la citazione fuor d'opera di Massimiliano imperatore; tutto tornerebbe a pennello nel clima germanico-orvietano che dovette pur formarsi nell'occasione dei restauri del 1845.

Questa breve indagine, sia ben chiaro, non ha inteso né intende dannare nessuno: ma, dopo aver ricomposto la breve, e tutta recente, storia della 'tegola' (o 'mattone') di Orvieto e tratto lumi dall'assenza di una sua storia più antica, ha voluto soltanto, per via di ipotesi collegate a constatazioni fin troppo certe, serrare il gioco delle eventualità più ragionevoli intorno alla sua nascita, alquanto inopinata. Tegola o mattone che sia, resta in ogni caso acquisito ch'esso era l'oggetto meno idoneo a fungere da stemma di una mostra seria; quale non dubito, a giudicar dai ferrati ordinatori, volesse sortire questa del Signorelli a Cortona e a Firenze.

Roberto Longhi

Classici della Storia moderna:

HEINRICH WÖLFFLIN

L'ARTE CLASSICA

INTRODUZIONE AL RINASCIMENTO ITALIANO

Traduzione di RODOLFO PAOLI

Nuova edizione con introduzione di STEFANO BOTTARI

*Un volume di XXIV-312 pp. con 158 ill. in 132 tavole f. t.;
mm. 210 x 135; rilegato in tela, con impressioni in oro, sopraccoperta
in quadricromia.*

Quest'opera fondamentale, ormai acquisita alla storia della cultura, nell'intento di determinare il valore e l'essenza dell'arte classica in Italia, dà un'interpretazione formalistica dell'arte italiana, esaltata come pura gioia visiva. Lo stesso Autore, a molti anni di distanza dalla pubblicazione del proprio lavoro, rivedendo la traduzione italiana ora presentata in nuova veste e arricchita di più ampio corredo iconografico, le riconosceva un preciso valore storico in quanto essa 'determina un momento nella storia dello studio dell'arte classica'.

JOHAN HUIZINGA

AUTUNNO DEL MEDIO EVO

Traduzione dall'olandese di BERNARDO JASINK

Nuova edizione con introduzione di EUGENIO GARIN

*Un volume di pp. XXIV-480; con 100 tavole f. t.; mm. 210 x 135;
rilegato in tela, impressioni in oro; sopraccoperta in quadricromia.*

Proponendosi di rappresentare le forme della vita e del pensiero nei secoli XIV e XV in Francia e nei Paesi Bassi, l'illustre storico olandese prese a testimonianza gli scritti dei poeti, dei teologi, degli storici, dei politici, le opere degli artisti più rappresentativi del loro tempo. Nel suo disegno e nel metodo, e soprattutto nella genialità della trattazione, quest'opera può essere comparata alla celebre opera del Burckhardt sulla civiltà del Rinascimento.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

ATTILIO BERTOLUCCI - *La Capanna Indiana, poesie. Premio Viareggio 1951.*

PIERO BIGONGIARI - *Il senso della lirica Italiana.*

RAFFAELLO BRIGNETTI - *Morte per acqua, racconti.*

DIEGO MARTELLI - *Scritti d'arte - a cura di Antonio Boschetto.*

GIORGIO BASSANI - *La passeggiata prima di cena, racconti.*

SILVIO D'ARZO - *Casa d'altri, racconto lungo.*

FAUSTA TERNI CIALENTE - *Cortile a Cleopatra - romanzo.*

CORRADO GOVONI - *Antologia poetica - a cura di G. Spagnoletti.*

ANNA BANTI - *Il bastardo.*

Imminenti:

ROBERTO LONGHI - *Buongoverno.*

ALBERTO GRAZIANI - *Scritti d'arte, a cura di Francesco Arcangeli.*

FERRUCCIO ULIVI - *Galleria di scrittori d'arte.*

CARLO BO - *Riflessioni critiche.*

SANSONI FIRENZE